INDAGINI DI STORIA LETTERARIA E ARTISTICA
DIRETTE DA GUIDO MAZZONI

X.

FORTUNATO RIZZI

DELLE FARSE E COMMEDIE MORALI DI G. M. CECCHI

Comico fiorentino del secolo XVI

STUDIO CRITICO

ROCCA S. CASCIANO
LICINIO CAPPELLI
Edit. Lib. di S. M. la Regina Madre

INDAGINI DI STORIA LETTERARIA E ARTISTICA
DIRETTE DA GUIDO MAZZONI

X.

FORTUNATO RIZZI

DELLE FARSE E COMMEDIE MORALI DI G. M. CECCHI

Comico fiorentino del secolo XVI

STUDIO CRITICO

ROCCA S. CASCIANO
LICINIO CAPPELLI
Edit. Lib. di S. M. la Regina Madre
1907.

ALL' AMICO

AVV. ALESSANDRO MICHELOZZI

CHE IN NUOVA FORMA

DI

GENTILE COLLABORAZIONE

CON AFFETTO FRATERNO

A ME LONTANO DA OGNI BIBLIOTECA

FORNÌ DA FIRENZE

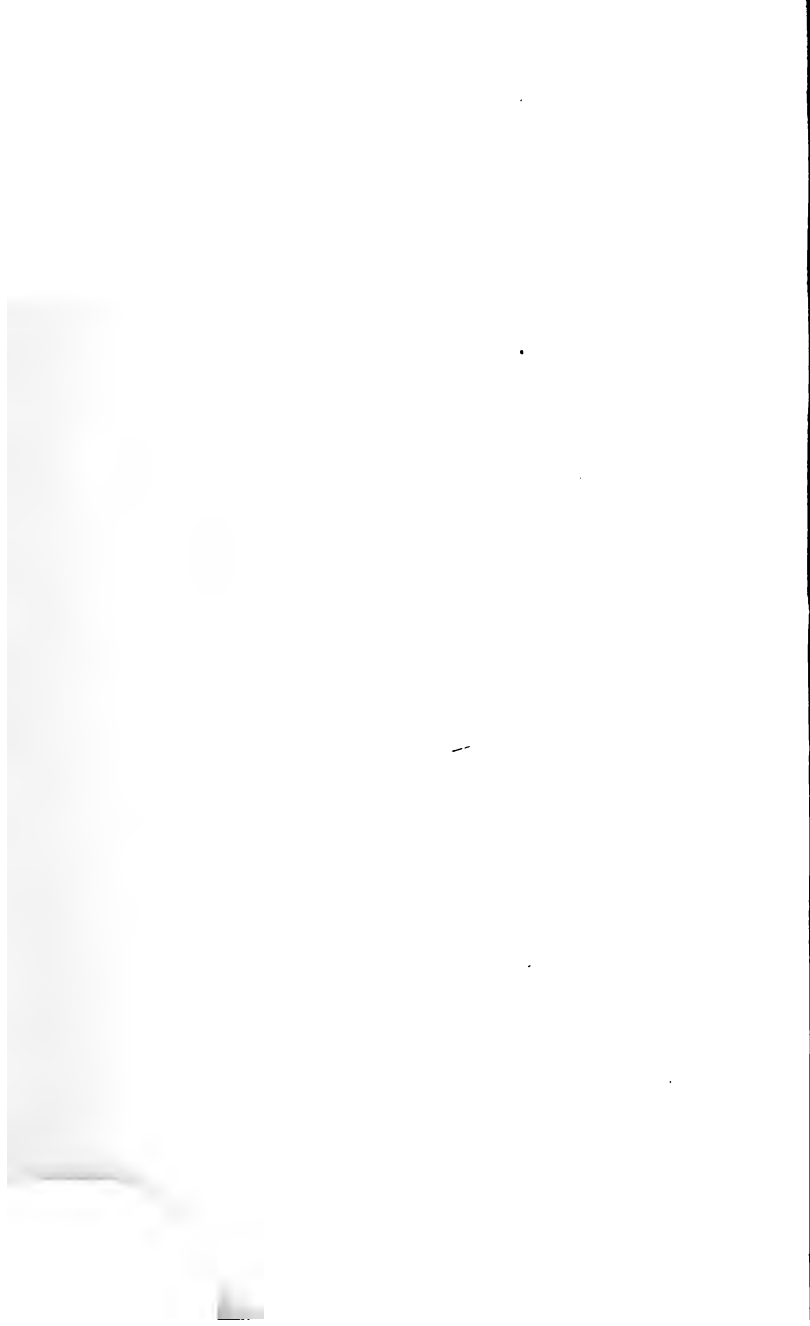
PER QUESTO E PER ALTRI STUDI

IL PANE QUOTIDIANO DEI LIBRI

CON GRATO ANIMO

D.

Sarzana, Novembre 1906.

F. R.

Introduzione.

Prima di trattare particolarmente delle farse e delle commedie morali di G. M. Cecchi è opportuno tentar di rispondere a una domanda d'indole più generale: Che cosa è veramente la farsa del Cecchi e cioè la farsa del sec. XVI inoltrato? (1) Quali caratteri e note distintive essa presenta, così che non la si possa confondere nè con le commedie morali, nè con i drammi spirituali?

Baccio, figliuolo di G. Maria, in un suo *Ricordo* sulle Opere del padre fa di queste una quadruplice partizione, distinguendole in *commedie osservate, commedie morali, drammi spirituali*

---

(1) Dell'origine della farsa parleremo più opportunamente nel nostro lavoro, ora in preparazione: *Profilo storico del teatro com. pop. in Italia dal Medio Evo al sec. XV* Per lo sviluppo della farsa dal sec. XV fino al Cecchi vedi il nostro *Profilo storico del teatro com. pop. in Italia nel sec. XVI,* (Rocca S. Casciano, Cappelli 1906).

e *farse* (1). Evidentemente adunque nel pensiero di Baccio, e probabilmente anche in quello di G. Maria, le farse erano un genere teatrale ben diverso e naturalmente distinto dalle commedie e dai drammi spirituali.

Se non che, leggendo e studiando le opere del Cecchi, noi ci siamo trovati dinnanzi a questo fatto singolare: che non poche farse nelle stampe e nei manoscritti son dette francamente *spirituali*, come ad es. il *Riscatto* e la *Gruccia*, mentre altre composizioni, che da queste punto si differenziano per natura d'argomenti, sono invece dette semplicemente *opere spirituali* come *La Dolcina* e *Il Cieco nato*; una, il *Datan e Aliron*, è detta *tragedia*. *Il Cieco nato* poi è detto anche *commedia* e *La Gruccia*, che vedemmo qualificata *farsa*, reca nell'ultima pagina queste parole: « fine della *commedia* ».

---

(1) Il *Ricordo* citato è trascritto da L. FIACCHI nella nota *Lettera a G. Poggiali* sulle opere del Cecchi, la quale è a stampa in fine al Vol. I della *Serie dei testi di Lingua* del POGGIALI (Livorno, Masi 1813) p. 439 e segg., fu poi ripubblicata nel 1818 (Firenze, Pagani) in principio alle *Maschere* e al *Samaritano* del Cecchi e da ultimo premessa al vol. I delle *Commedie di G. M. Cecchi* ristampate a Milano dal Silvestri nel 1850. — Delle *Commedie osservate* ho già trattato ampiamente in uno studio critico: *Le Comm. osserv. di G. M. Cecchi e la comm. classica del sec. XVI* (Rocca S. Casciano, Cappelli 1904), al quale rimando lo studioso per le altre notizie e indicazioni riguardanti la vita e le opere del Comico nostro.

Si potrebbe forse sospettare che il Cecchi abbia voluto fare una distinzione tra *farse spirituali* e *farse* semplicemente dette; ma neppur ciò appar vero quando si pensi che ad es. *Il Samaritano*, che toglie argomento dalla nota parabola biblica, è detto semplicemente *farsa*; farsa è detta *L'Acquisto di Giacobbe*, che è tratto « dalla Genesi Santa, dal capitolo — venzei a tutto il trenta »; come *farsa* è detta *La Mala Nuora*, la quale, non ostante assuma anche il meraviglioso tra i suoi mezzi ed elementi d'arte, è più che altro una commedia morale; come *farsa* è chiamata infine *L'amicizia*, che rinnova il vecchio motivo dell'amicizia eroica di Damone e Pizia.

Evidentemente adunque il nome di *farsa* è usato dal Cecchi in un senso assai largo, che comprende così opere e composizioni d'indole sacra e religiosa, come opere puramente morali e d'intrico profano. E però non saprei veramente trovare tra il dramma sacro o la farsa altre sostanziali differenze all'infuori di queste: che la farsa può accogliere anche argomenti profani, dove il vero dramma sacro, per quanto ormai, nel sec. XVI, fatto nelle forme laico e profano, toglie suo argomento dalla Bibbia, dal Vangelo, dalle Vite dei Santi; che inoltre la farsa è solitamente in tre atti (dove quello è in cinque), ed è genere che di natura sua più tiene dei modi e degli spiriti del popolo.

Nel Prologo della *Romanesca* il Cecchi la dice

> componimento non usato ancora,
> da uom che nel compor vaglia qualcosa;

onde par quasi ch' egli s' atteggi a riformatore e innalzatore di codesto genere. E, come vedremo, lo fu in fatto. Ora ci basta notare come dalle parole stesse del Comico nostro già chiara si dimostri la inferiorità della farsa verso tutti gli altri generi di composizione teatrale. Nella *frottola a dialogo* poi, che precede al prologo della *Serpe o la Mala Nuora* del Cecchi stesso, uno di quei personaggi ricorda « cert' altri misterii e atti scenici », che avevano apparenza d' abbigliamenti assai e gran parati e prospettive maravigliose, ma ora, prosegue, volendo

> far una farsa per spassar e in parte
> per dirozzar fanciulli, a che proposito
> pigliar si grande scena o far dipignere
> prospettiva? . . . .

onde non solo si rileva che la farsa era genere volgare e dimesso, ma questo suo carattere vien posto in rilievo come nota differenziale dalle sacre Rappresentazioni; in fatto da qualche verso, che precede a quelli da noi già citati, si ricava che tra que' « cert' altri misterii e atti scenici » il Cecchi allude in modo speciale alla sua *Coronazione del Re Saul*, che è una perfetta Sacra Rappre-

sentazione (1). E si noti che anche nella *Mala Nuora* avviene un vero e proprio miracolo.

In quanto all' essere la farsa in tre atti, dove la Sacra Rappresentazione è solitamente in cinque, noi certo riconosciamo che questo carattere non appare troppo importante e solido; ma esso è ad ogni modo un elemento differenziale, di cui con certa prudenza si può tener calcolo (2). È notevole inoltre che nel prologo dell *Andazzo* del Cecchi stesso si dichiari e si confessi che l' argomento dell' opera è stato tolto da una *commedia* di Plauto, il *Truculentus*, ma l' opera stessa venga poi detta *farsa*. Plauto, dice il prologo,

> fece una *commedia* detta il Truculènto
> . . . .
> adesso tra certi scioperati s' è andata
> accomodando e fattone una *farsa*,
> che è quella che siam per recitarvi.

Ora poichè l' imitazione latina è qui non meno chiara e palese che in molte delle commedie

---

(1) Cfr. *Drammi spirituali ined. di G. M. Cecchi* pubblicati da F. Rocchi (Firenze, Succ. Le Monnier 1900) Vol. II p. 153 n. 3.

(2) Con prudenza: infatti della *Serpe* ad es. il cod. 45 (A. III. —) Rosselli Del Turco, onde il Rocchi la tolse e pubblicò (op. cit. II, 151 e segg.), ci dà la divisione in 3 atti, mentre il cod. 1286 della Laurenziana (Mss. Ashburnham) ce la presenta partita in 5. Io, come il Rocchi, ho seguito il primo.

osservate o *erudite*, nè vi si intramettono tali elementi nuovi da mutar natura e carattere all' opera, io non so trovare per qual ragione l' *Andazzo* dal suo stesso autore sia stato detto *farsa* se non forse per averlo egli composto in tre e non in cinque atti.

Ma questo fatto dell' imitazione classica è da notarsi e da rilevarsi anche perchè ci dà per altra via nuovo lume intorno alla natura della farsa come il Cecchi l' intendeva. Questa appare in fatto di così larga comprensione da accogliere anche argomenti derivati dai comici latini, onde si può dire che il suo campo si estenda dalle commedie osservate alle frottole popolari.

E in vero il Cecchi stesso nel prologo della *Romanesca* dando della farsa diffusa e ampia definizione, dice ch' essa è una terza cosa nuova tra la Tragedia e la Commedia, perchè raccetta, come quella, gran signori e principi, e come questa la gente vile e plebea. In quanto ai casi pure, essa non ha vincoli nè limitazioni, ma li toglie « à lieti e mesti *e profani e di chiesa* » e di ogni genere; e non fa questione d' unità nè di luogo nè di tempo; solo « le basta osservare il suo decoro — delle persone, essere onesta, stare — nei termini modesti e della lingua ».

Da notarsi è la larghezza della farsa riguardo alla natura e al genere degli argomenti: essa li toglie *e profani e di chiesa*; onde chiaramente s' ammette che la farsa possa avere non solo argo-

menti morali, ma altresì sacri a guisa dei veri drammi spirituali, dei misteri, delle Sacre Rappresentazioni (1). E però ci pare si debbano comprendere in uno studio delle farse del Cecchi, tutte quelle che egli ha chiamato *farse* anche se abbiano argomento sacro e religioso, notando che non mai il Cecchi chiamò *farse* le sue composizioni sacre o profane in cinque atti, ma ad es. il *Tobia* commedia o festa o storia; la *Santa Agnese* commedia o storia (e di questa nel prologo è dichiarata la distinzione in cinque atti). La stessa *Serpe* nel codice, che ce la dà in 5 atti, è detta *commedia* ed è notevole che in questa redazione i caratteri e gli aspetti popolari siano in minor numero, tanto che vi manca perfino il personaggio dello Zanaiuolo. Onde a mio parere il codice Laurenziano rappresenta la prima stesura e quello Rosselli Del Turco l'ulteriore e definitiva. Nè mai parimenti il Cecchi chiamò sacre rappresentazioni le sue farse, anche spirituali, in tre atti (2).

Onde bisogna pur ammettere che almeno nel pensiero del Cecchi la distinzione in cinque

---

(1) Nell'*Acqua-Vino* ad es. appaiono tra gli interlocutori tre Apostoli, la Madonna e perfino Gesù Cristo; il soggetto poi è detto sacro, reverendo e grave.

(2) Il QUADRIO *Istoria* ecc. (Milano, Agnelli MDCCXLII) II, I, III, p. 59 rileva più genericamente che nessuna rappresentazione fu mai chiamata *farsa*, nè nessuna *farsa* mai rappresentazione.

piuttosto che in tre atti avesse pure qualche importanza. E in fatto un' opera teatrale in cinque atti, solitamente accompagnata da intermedî magnifici, doveva per la sua stessa lunghezza opportunamente suddivisa apparire solenne e maestosa e, ben più della farsa sciolta e spedita, conveniente agli argomenti religiosi e sacri, agli intrichi, in cui entravano in iscena e favellavano personaggi biblici ed evangelici, martiri, santi, e lo stesso Gesù. Vedremo nell' esame analitico delle farse come anche per alcun carattere intrinseco, variabile da farsa a farsa, esse si differenzino dalle Sacre Rappresentazioni; per ora riconosciamo che la differenza tutta esteriore della distinzione in atti ha maggior importanza soggettiva di quella che a prima vista non ci apparisse.

Noi non tratteremo pertanto dei drammi spirituali in genere del nostro Cecchi, ma soltanto delle *farse*, spirituali o no. Certo è che, illustrando queste, noi verremo a dir cose e a rilevar caratteri, che apparíran comuni anche alle sacre Rappresentazioni; ma non perciò noi ci teniamo obbligati a trattare nel nostro studio anche di queste. F. Rocchi sotto il titolo generico di *Drammi Spirituali* ha pubblicato non poche farse e Sacre Rappresentazioni del Cecchi (1), non pensando punto a fare tra esse una distinzione quale

(1) Ediz. cit. due vol. per i Succ. Le Monnier di Firenze 1895; 1900.

che fosse, anzi premettendo una prefazione in cui tutta l' opera teatrale del Cecchi è brevemente esaminata, e in un capitolo intitolato: ***Forme drammatiche del teatro spirituale del Cecchi*** illustrando in una le Sacre Rappresentazioni e le farse. Ma è doveroso osservare che, se ne togli la *Serpe*, le farse che il Rocchi ha pubblicato (e nella prefazione esaminato) son tutte *spirituali*, onde a ragione nell' esame egli ha tenuto l' occhio più alle Sacre Rappresentazioni, che per lui sono a dir così il genere, che non alle farse, che si potrebbero dire la specie; e però un nuovo studio su tutti i drammi spirituali del Cecchi correrebbe pericolo di ripeter cose dette già sia pur brevemente e per accenni dal Rocchi.

Io invece, avendo avuto sott' occhio per questo lavoro anche altre farse da quelle pubblicate dal Rocchi, e non pure spirituali, ma sì anche profane; di più avendone potuto riesaminare non poche edite ed inedite fra i codici della Biblioteca Comunale di Siena e nei manoscritti di Stefano Rosselli, conservati nell' Archivio della famiglia Rosselli del Turco di Firenze, penso che intorno alle farse del Cecchi si possa per avventura dir cose nuove, sia relativamente allo studio del Rocchi, che considera soltanto le farse spirituali in una con le Sacre Rappresentazioni; sia anche assolutamente parlando, poichè entrano in mezzo documenti non ancor resi di dominio pubblico o non ancora attentamente studiati. Pur troppo per altro

di tutte le farse, di cui Baccio nel noto *Ricordo* ci ha tramandato il titolo o almeno collettivamente rammentato l'esistenza, io non ho potuto, non ostante le ricerche fatte, ritrovarne ed esaminarne in proporzione che poche (1); pure le ho fatte oggetto di speciale studio perchè mi pareva dovessero per qualche importante carattere bastare a fornirmi gli elementi per un lavoro non del tutto inutile e per un giudizio abbastanza fondato e sicuro sul Cecchi autor di farse.

Se non che ho reputato opportuno non accontentarmi di rivolger la mia attenzione alle farse del Cecchi, sì bene allargar lo studio anche alle commedie morali di lui. In vero anche le farse si possono in certo senso chiamar *commedie morali*; in fatto, come nota il Gaspary (2), volentieri in que' brevi componimenti si esemplificava un insegnamento di pratica utilità, e noi vedremo come il Cecchi in ognuna delle sue farse abbia sempre avuto un concetto e un intento morale.

---

(1) Già Curzio Mazzi *Un catalogo degli scritti di G. M. Cecchi* in *Rivista delle Bibl. e degli Archivi* (Anno VII Vol. VII p. 157 e segg.) facendo ascendere a 63 il numero degli scritti drammatici del Cecchi notava la mancanza di 28. Noi avendo studiato 21 commedie osservate e proponendoci ora di illustrare 17 farse e commedie morali abbiamo ridotto alquanto quelle mancanze e aggiunto qualche numero anche al Catalogo dal Rocchi pubblicato nel I Vol. della sua op. cit.

(2) *Storia della Lett. Ital.* (trad. V. Rossi) II, II, XXX p. 267.

Spesso al concetto morale sopravvanza, e in sè lo assorbe, il concetto religioso o comunque sacro; ma non di rado l'esito morale si palesa e dà il proprio carattere al componimento; è per altro di quella morale, come nota il D'Ancona (1), che diremmo inferiore e di quotidiano consumo volta ad ammaestrare nei casi più ordinarî della vita.

In fatto, più che dalle scene e dall'intrico, il concetto morale viene proposto dal prologo e, starei per dire, predicato da alcuni personaggi; il maraviglioso poi viene spesso in aiuto del principio morale.

Ma di ciò tratteremo ampiamente nel corso del nostro studio; ora ci basta aver rilevato questo aspetto importantissimo delle farse, per cui esse vengono ad assomigliare grandemente alle commedie morali. Commedie morali sono, come dice il nome stesso, componimenti, in cui di proposito si esemplificano concetti e principii morali; tra le opere dal Cecchi, che ho potuto esaminare, non appare tal nome se non che nelle *Venture non aspettate*, che ancor inedita si conserva in due copie nell'Archivio Rosselli (2); onde mala-

---

(1) *Origini* ecc. (Torino Loescher 1891) II, I, 36. Cfr. *Due farse del sec. XVI* (Bologna, Romagnoli 1882) in *Scelta* N. 187 p. VI.

(2) Cod. 49 (A. III. 2) di mano dell'autore. — Cod. 44 (A. II. 3) di mano di Stefano Rosselli. Costui è detto da

gevole ne riuscirebbe sulla conoscenza di questa sola fondare lo studio delle commedie morali del Cecchi. Ma occorre notare che non poche tra le sue farse e commedie, e alcuni de' suoi atti recitabili, pur non essendo stati da lui chiamati commedie morali, hanno tutti, o in massima parte, caratteri, che son propri delle così dette *moralités.*

Che cosa siano le *moralités* non è questo il luogo di ripetere. Come i misteri e i miracoli, nota il Graf, segnano il passaggio del dramma dalla forma liturgica alla forma laica, in simile modo le moralità segnano il trapassar del dramma dagli argomenti religiosi ai secolari e profani (1). In fatto, se non sempre la forma, o meglio l'argomento e le scene, è sempre conservato lo spirito non solo morale, ma spessissime volte religioso; in esse è la religione che viene a sanzionare e confermare i precetti morali e lo fa mettendo in sulla scena le sue virtù cardinali e teologali, i suoi angeli e i suoi demoni, facendo adunque parlare e discutere, e spesso contrastare

---

Isidoro Del Lungo, *Dino Compagni e la sua cronica* I, 785 « non indegno continuatore di quella forma comica che un degli ultimi cinquecentisti, Giovan Maria Cecchi, consegnava al seicento così leggiadra, così attica, così puramente e squisitamente toscana ». In quanto alla commedia F. Rocchi (op. cit. II, 1 n. 1) dichiara di possederne una copia condotta sul Codice Marciano CCXCIV cl. IX.

(1) *Delle origini del dramma moderno* (Firenze 1876) cap. II p. 61.

tra di loro, personaggi allegorici, personificazioni simboliche d'enti astratti, alcunchè di simile a quello che altra volta notammo apparire negli *intermedî* delle commedie erudite (1). Il D'Ancona nega che in Italia ci siano state vere moralità (2); non è questo il luogo di approfondire tal questione; a noi basta di sapere che anche in Italia si ebbero componimenti scenici, di cui la natura era allegorica e l'intento morale e religioso.

Posto questo, se noi veniamo a considerare le opere del Cecchi che possono esser poste tra le allegorico morali e però esser dette in qualche guisa commedie morali, vediamo che di esse alcune sono schiettamente allegoriche e simboliche, altre mescolano l'allegorico al reale e il simbolico al vero; alcune dunque più s'avvicinano alla *moralità* vera e propria, altre più si assomigliano alle farse. E ciò non ci deve maravigliare; chè in fatto due generi letterari, massime se d'indole popolare o popolareggiante, non sono mai così nettamente distinti tra loro da non compartecipare in qualche misura l'uno dell'altro.

Riguardo poi al caso nostro, occorre notare che, se non in maggior numero, certo più notevoli sono quelle, che accolgono l'allegorico soltanto sotto una forma speciale e lo fanno inter-

---

(1) In Appendice alla mia op. cit. sulle *Commedie osserv. di G. M. C.* nel capitolo *Intermedî e Cori* p. 219 e segg.

(2) *Origini* I, 537. Il D'A. non fa eccezione che per due, di cui parla a p. 538 e segg.

venire solo per lo scioglimento dell' intrico a guisa di un *Deus ex machina;* come ad es. lo *Sviato*, in cui il sensale Mico, che da ultimo appare essere il diavolo in petto e persona, durante tutto il corso della farsa opera umanamente e malvagiamente da sensale. In ciò appunto sta il carattere speciale di codesti personaggi simbolici: che essi sono in fatto più simbolici che allegorici; rappresentano in genere o un angelo o il demonio, non già virtú o vizî; ed essi entrano a parte dell' intrico ed operano, non già come un vero angelo o un vero demonio, ma come un uomo da questo o da quello ispirato opererebbe; salvo ad assumere poi, per la catastrofe, l' aspetto e i sentimenti propri dell' essere inspiratore.

Onde è chiaro che assai più importanti debbano apparire all' occhio dello studioso queste opere semi-simboliche che non quelle interamente allegoriche; in fatto esse offrono alla considerazione e all' esame anche tutti gli elementi umani, comici e morali, proprî delle farse; i quali mancano assolutamente o quasi nelle altre. Di qui anche più palese appare la ragione, per cui noi crediamo opportuno trattare delle commedie morali e loro affini unitamente alle farse: anche quelle in fatto partecipano in notevole misura della natura e dei caratteri di queste, e queste di quelle. Gli atti recitabili prettamente allegorici hanno poi caratteri drammatici così tenui e quasi direi nulli, che non giudico conveniente dedicar

loro un capitolo speciale in uno studio drammatico. Ne tratteremo adunque là dove ci si offrirà il destro di parlare dei personaggi allegorico-simbolici, che appaiono qua e là nelle farse.

A proposito dei quali cade qui in acconcio — a mo' di conclusione — un' altra considerazione: parmi che in queste farse si debba vedere abbastanza chiaro il germe della commedia di carattere. Abbiamo qui in fatto de' personaggi, i quali operano costantemente e immutabilmente non già, come nelle commedie erudite i servi e i vecchi, secondo la imitazione classica, ma sì bene secondo un loro modello interno e come pare all' Autore che un uomo cattivo o un uomo buono (un *angelo* d' uomo o un *demonio* d' uomo) dovrebbe operare. O che son dessi se non i primi embrioni dei *caratteri?* — Già A. G. Schlegel vide nelle *moralités* « il primo germe dell' invenzione affatto originale del dramma romantico » (1) e L. Petit de Iulleville più ampiamente dichiara codesto concetto: « La moralité du XV siécle est devenue la grande comédie de caractère, la comédie classique par excellence, où le poète s' efforce d'encarner dans un personnage unique un type entier, un caractère universal. Prenez le *Mysanthrope* et supposez qu' Alceste, au lieu de porter un nome d'homme s'appelle Mysanthropie; que Celi-

(1) *Corso di Lett. Dramm.* (Milano, Giusti 1817) Tomo I Lez. I p. 48.

mène s'y nomme Coquetterie; Philinte, Optimisme; Arsinoé, Pruderie; les deux marquis, Sottise et Fatuité; le *Mysanthrope* serait il alors autre chose qu'une pure moralité? Avec un génie d'analyse psycologique, une vigueur de conduite et une perfection de style, où les auteurs encors maladroits du XV siècle ne purent attendre. Mais l'extrème inégualité de mérite ne doit pas dissimuler la similitude des genres » (1). Le Petit de Iulleville parla evidentemente in questo passo delle vere e proprie *moralità*, le quali procedono per via di personificazioni di concetti, di principî, di qualità, di esseri astratti; quanto più adunque non devono essere vicine alla commedia di carattere queste speciali moralità, di cui trattiamo noi, nelle quali l'allegoria e il simbolo non turbano l'integrità e i caratteri umani dei personaggi, ma piuttosto di sè li informano e li colorano; non li cristallizzano in una forma artificialmente regolare e coerente, ma lasciano loro quella scioltezza e libertà di opere e di movimenti, che è propria degli esseri naturali! Onde ci sembra ormai per queste ragioni dimostrata l'opportunità di trattare in una delle farse e delle commedie morali intese largamente, come abbiam detto.

Faremo adunque oggetto di un unico studio

(1) *Le Théâtre en France* (Paris, Colin 1889) Chap. II p. 46.

La Romanesca, La Serpe o vero La Mala Nuora, L'Andazzo, Le Venture non aspettate, I Malandrini, La Dolcina, L'acqua-Vino, L'Amicizia, Il Duello et atto scenico della Vita attiva e contemplativa, il Dialogo et atto scenico del Disprezzo dell' Amore e Beltà terrena, Il Riscatto, l' Atto recitabile per alla Capannuccia, Il Samaritano, Lo Sviato, La Gruccia, Il Putto risuscitato e *L' Acquisto di Giacobbe*; delle quali alcune son farse semplicemente, altre farse spirituali e commedie morali e atti scenici e atti recitabili, come si vedrà in seguito.

L'ordine della trattazione sarà questo: PARTE I. *Le farse del Cecchi e le leggi dello stil comico* (in cui illustreremo quanto nel Cecchi autor di farse ricordi il Cecchi autore di commedie osservate); PARTE II. *Novità e originalità delle farse del C.* (in cui rileveremo quanto del suo spirito e de' suoi tempi il Cecchi abbia portato nelle farse e tratteremo partitamente delle farse e delle commedie morali; PARTE III *I tipi comici nelle farse del C.*

Così noi speriamo di dare non del tutto inutile opera alla illustrazione anche di questo II gruppo delle opere Cecchiane.

Ecco l' elenco delle edizioni e dei codici che abbiamo avuto sott' occhio:

LA ROMANESCA *farsa di G. M. Cecchi fiorentino* composta l' anno MDLXXXV ed ora per la prima volta pubblicata (Tipografia Cenniniana Firenze-Roma 1874), e di nuovo Livorno, Vannini 1880. A cura del dott. DIOMEDE BUONAMICI.

La Serpe ovvero la Mala Nuora in F. Rocchi *Drammi spir. ined.* Vol. II p. 151 e segg. e riesaminati il codice Rosselli Del Turco: 45 (A. III. illeggibile), e il Cod. 1286 della Laurenziana (Ms. Ashburnham).

L' Andazzo *comedia di G. M. Cecchi* Codice Rosselli del Turco 46 (A. III. 4).

Le Venture non aspettate *comedia morale di G. M. Cecchi* nei codici Rosselli del Turco 49 (A. III. 2) e 44 (A. II, 3).

I Malandrini *farsa di G. M. Cecchi* in *Miscellanea di cose inedite o rare* (per cura di F. Corazzini) Firenze, Baracchi 1853 p. 372-412 e poi con *Le Maschere* e il *Samaritano* — Napoli, Ferrante 1864 — per cura di M. Dello Russo.

La Dolcina *opera spirituale di G. M. Cecchi fiorentino* pubblicata per la prima volta da Antonio Lombardi per nozze Falaschi Battaglini — Siena 1878 — in prosa; e in poesia *Propugnatore* Anno XVI Disp. I p. 227 e segg. (1883) per cura di Cesare Arlia, poi in estratto dal *Propugn.* — Bologna, Fava e Garagnani 1883.

L'Amicizia *farsa di G. M. Cecchi* nel Cod. I, VII, 28 (p. 33 e segg.) della Biblioteca Comunale di Siena.

Duello et atto scenico *della Vita attiva e contemplativa; compositione di M. Gio. Maria Cecchi fatta per la compagnia dell' Arcangelo Raffaello, il giorno della festività di Santa Maria Maddalena* nel Cod. I, XIII. 56, XI, H e nel Cod. I, VII, 29 della Bibliot. Comunale di Siena, pubbl. da M. Dello Russo — Napoli, Ferrante 1869 con altre.

Disprezzo dell' Amore e Beltà terrena, dialogo et Atto Scenico *di Ms. Gio. Maria Cecchi fiorentino ; fatto per la compagnia dell' Arcangiol Raffaello, detta la Compagnia della Scala* negli stessi codici in cui è contenuto il *Duello* ecc. precedente, e pubblicato poi nella stessa edizione dal Dello Russo.

Il Riscatto *farsa spirituale di G. M. Cecchi*, con note di C. Arlia, Firenze, Franchi e Cecchi 1880.

Atto recitabile per alla Capannuccia nel vol. II dell' op. cit. di F. Rocchi da p. 129 a p. 150.

Il Samaritano (farsa) Firenze, Pagani 1818, insieme con *Le Maschere* per cura di L. Fiacchi, poi nel vol. I delle *Commedie di G. M. Cecchi* edite dal Silvestri di Milano (1850) da p. 97 a p. 150; da ultimo in *Commedie di G. M. Cecchi*, Napoli, Ferrante 1864, per cura di M. Dello Russo. Riesaminati i cod. 2802 N. 3 e 4 della Riccardiana; VII, 9, 797 e II, III, 426 N. 7 della Nazionale di Firenze.

Lo Sviato *commedia di cinque atti in versi* nel vol. II delle *Commedie di G. M. Cecchi* per cura di G. Milanesi Firenze, Le Monnier 1856 e poi Firenze, Succ. Le Monnier 1899.

La Gruccia *farsa spirituale* nel vol. I dell' op. cit. di F. Rocchi da p. 263 a 350.

Il putto risuscitato nel vol. I dell' op. cit. di F. Rocchi, da p. 351 a 388.

L' acquisto di Giacobbe da p. 93 a 160 del vol. cit. del Rocchi.

L' ACQUA-VINO col *Cleofas e Luca, il Duello della Vita attiva e della contemplativa*, e il *Duello del diprezzo dell' amore e beltà terrena*, Napoli, Ferrante 1864 per cura di M. DELLO RUSSO in prosa e poi da sola in versi, Ferrara, Taddei e figli 1878. — Riesaminato il cod. VII 9, 797 della Biblioteca Nazionale di Firenze (1).

---

(1) A. SALZA in un' ampia recensione della mia op. cit. *Le Comm. osserv. di G. M. Cecchi* nel *Giorn. Stor. della Lett. It.* fasc. 136-137 vol. XLVI crede errato il metodo, da me seguito, di trattare separatamente delle commedie osservate e delle altre composizioni comiche del notaio fiorentino. Me ne duole; ma questa partizione, suggeritami originariamente da Giosuè Carducci che mi propose il lavoro sul Cecchi e concesse poi al mio studio sulle *Comm. osserv.* la lode accademica consigliandone la stampa, mi si è mostrata in pratica tanto opportuna ed utile che davvero non posso pentirmi d' averla adottata.

Del resto, la più parte delle critiche del Salza s' appuntano contro l'appendice di quel mio studio (una cinquantina di pagine) e la recensione trascura quasi interamente — non capisco perchè — il corpo del lavoro, accontentandosi di dire che la parte maggiore del libro (p. 25-195) « ha dei pregi veramente notevoli ». Ad ogni modo, in quanto ho potuto, ho fatto e farò tesoro delle osservazioni del Salza.

PARTE I.

Le farse del Cecchi e le leggi dello stil comico.

Il secolo XVI, erede diretto e continuatore della erudizione quattrocentistica, non potè nè volle scostarsi nei generi letterari dalla imitazione classica. Per attenerci alla drammatica, che è l'argomento nostro, i comici e tragici del' 500 seguirono tutti com' è notorio, qual più, qual meno fedelmente, ma con deliberata volontà, i modelli latini e greci; Aristotele dettava le leggi e pareva a quegli uomini pur valenti che opera lodevole non si potesse fare se non seguendo passo, passo le orme dei maestri; e, quando se ne allontavano, credevano fermamente di violare una legge indefettibile e ne chiedevano venia agli uditori (1). Qual ne fosse la ragione dimostrava già G. B. C. Giraldi, contemporaneo del Cecchi, quando de' co-

(1) Vedi questo argomento ampiamente svolto nella mia op. cit. *Le Commedie oss. di G. M. Cecchi* Parte I Cap. I e nell' ultimo capitolo dell' appendice.

mici latini affermava: « Il costume di torre le favole dai greci mi credo io che venisse, non perchè gli uomini latini non fossero atti a farne da loro, ma perchè non avevano quegli ingegni acquistato tanto di riputazione che si credessero che da sè fossero atti a far commedia che fosse lodevole » e aggiungeva che altrettanto si dovea dire degli italiani in ragguaglio co' latini (1).

Era adunque una specie di troppo modesta coscienza di sè stessi, per cui i comici e i tragici di quel secolo ritenevano impossibile far meglio dei comici e tragici delle età classiche, irriverente e licenzioso far qualche cosa di diverso. Dalle opere adunque dei grandi modelli e dalla trattazione di Aristotele si desumevano quelle che erano dette le « leggi dello stil comico », onde ad esempio il Cecchi chiama le sue commedie imitate dai classici: *comodamente osservate secondo lo stil comico* (2). Per esse leggi la scena doveva essere regolarmente in istrada, nè vi era di solito mutamento di scena; la donna raramente appariva in scena se pur non era o serva o cortigiana; la successione degli episodî e dei gruppi negli atti era esattamente ordinata e regolata; le commedie si aprivano immancabilmente col pro-

(1) G. B. C. Giraldi *De' Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie* (Daelli, Milano 1864). Bibl. rara vol. LIII. parte II p. 74.

(2) Nel prologo della *Morte del Re Acab*. Cfr. prologo della *Maiana*.

logo e si chiudevano con la licenza; i personaggi avevan note convenzionali e comuni, onde costituivano non già dei caratteri, ma dei *tipi*; e così via.

Se non che nelle stesse commedie erudite si può esservare che non mancano (e come potevan mancare?) elementi nuovi e originali penetrativi forse di straforo e spesso senza coscienza piena dell' Autore; onde è agevole argomentare che, coll' allontanarsi del quattrocento e sotto l'efficacia della commedia popolare, dalle favole erudite sarebbe forse nato sui primi del secolo XVII un teatro nazionale e originale italiano, se il secentismo e l'imitazione delle commedie spagnole e il fiorire del melodramma non ne avessero soffocato i germi in sul nascere e non avessero divertito ad altro l' attenzione (1).

Avendo noi altra volta mostrato e quanto nelle commedie erudite il Cecchi sia stato fedele all'imitazione classica e quanto se ne sia scostato, crediamo opportuno ed utile ripetere lo stesso esame per le sue commedie popolari o farse. Certo in esse, a differenza che nelle commedie erudite, la derivazione dai classici o, in genere, l' obbedienza alle leggi dello stil comico dipende più che da deliberata volontà di imitazione, dall' abitudine intellettuale del commediografo ormai dive-

---

(1) Vedi esposto e riassunto questo concetto nel mio opuscolo *La Commedia e il Goldoni* (Firenze 1906).

nuta in lui una seconda nàtura, e da una certa cura istintiva delle forme e della regolarità, che in un artista del sec. XVI è naturale e spiegabilissima; ad ogni modo l'illustrazione di questo gruppo delle opere cecchiane non può non apparirci interessante altresì riguardo a quell'aspetto che più ci ricorda le commedie erudite.

Il prologo. — E notevole è anzi tutto, a tal proposito, l'uso dei prologhi e delle licenze, che appare nelle farse non solo, ma anche negli atti recitabili, ne' dialoghi e atti scenici del Cecchi come nel *Duello ed Atto scenico della vita attiva e contemplativa*, nel *Disprezzo dell' Amore e Beltà terrena* e nell' *Atto recitabile per alla Capannuccia.* Quale fosse l' ufficio del prologo presso i greci e come i comici latini e italiani raramente ne usassero a dichiarar l' argomento o almeno gli antefatti della commedia, sì bene se ne giovassero, più che a « far argomento », a parlar di sè stessi, a tesser la propria difesa contro i *malivoli poetae,* a dichiarar gli intenti morali delle proprie commedie, già dimostrammo in altro più conveniente luogo (1), nè qui vogliamo ripetere al colto lettore notizie, che egli già conosce. Ora ci basta rilevare che l' apparire di questi prologhi nelle farse e commedie popolari è un indizio, a parer nostro, dell' efficacia che su di esse ebbero le commedie erudite o,

(1) Vedi nell' op. cit. *Le Comm. osserv.* ecc. Parte I p. 31 e segg.

in genere, la tradizione del teatro erudito. Se pure non si voglia pensare a una derivazione da quelle consuetudini rituali, dalle quali il D' Ancona inclina a derivare i prologhi delle Sacre Rappresentazioni (1).

Occorre per altro riconoscere che se alcuni prologhi ricordano vivamente quelli delle commedie erudite, altri per nulla loro somigliano. Carattere di somiglianza è la dimostrazione della scena che in alcuni di essi avviene. Ad es. nel prologo della *Romanesca* è detto: « La scena della farsa è oggi Roma — e ch' e' sia 'l vero, eccovi che colà — la vi mostra scoperto il Culiseo: — ond' ella detta vien la Romanesca » (2) e nel prologo dell' *Andazzo* il luogo della scena è descritto con molti particolari:

> . . . . . di qua da S. Casciano
> o di là poco dalla Pieve a Decimo

e

> . . . . chi entrasse
> da quella che è la porta fiorentina
> di San Casciano conoscere' la via,
> se non altro da que' suoi tanti ciottoli.

---

(1) *Origini* (Torino, Loescher 1891) I, 379 e segg.

(2) Da quella volgare banalità del Culiseo, che Roma mostra scoperto, si vede come anche i prologhi tenessero dal genere volgare e basso, proprio della farsa. — Dimostrazione di scena è p. es. anche nel prologo della *Moschetta* del RUZZANTE, nella *Piovana* dello stesso e va dicendo.

Ma non basta ancora: il prologo dimostra ancora più chiaramente la situazione delle case e delle vie:

> Qua a man destra vien a Pieve a Decimo
> luogo assai frequentato. Da sinistra
> qua si va a S. Francesco, e quella là
> è la casa di quella casalesca
> perchè l'è da Casal di Monferrato,
> la qual s' è qui condotta per le cause
> che sentirete . . . .

onde anche si vede, come pure dal prologo delle *Venture non aspettate*, che qualche accenno vi si fa altresì ai personaggi. Più spesso invece il prologo si contenta di indicare il nome della città o paese, in cui i fatti rappresentati avvengono; così nella *Serpe* proscenio è Siena, nel *Riscatto* è Majorca; nel *Samaritano* fuori di Gerico; nella *Gruccia* Bari di Puglia.

Ma i prologhi non fanno mai argomento, e anche in ciò il Cecchi autor di farse ricorda il Cecchi autore di commedie erudite (1). Pure al-

(1) Se non il Cecchi, altri autori, a lui contemporanei o di poco anteriori, fanno argomento e talora distintamente dal prologo. V. ad es. *L' Ingratitudine* di G. B. DELL' OTTONAIO; la *Virginia* di B. ACCOLTI; la *Rhodiana;* l'*Anconitana* del RUZZANTE; i *Tre tiranni* di A. RICCHI; il *Gaudio d' Amore* del NOTTURNO NAPOLITANO, ecc. Nel *Targone* di LIONARDO DI SER AMBROGIO detto *Mescolino*, che è in due atti, all' uno e all' altro precede un argomento (Cfr.

tre notizie ci dànno: ad es. il prologo del *Riscatto* riassumo la vita e ricorda l'eroica carità di Onorato, vescovo di Arli (400 d. C.), intorno ai miracoli del quale tutta la farsa si aggira; quello della *Gruccià* cita la storia di S. Nicolò, fatta dal Voragine, arcivescovo di Genova, dalla quale dice di aver preso due miracoli « e fatta una farsa »; e quello dell'*Acquisto di Giacobbe* indica perfino i capitoli della Genesi Santa, onde è stata tratta la farsa (1).

In generale adunque codesti prologhi hanno un ufficio, a dir così, d'erudizione: dànno all'uditore notizia della fonte onde l'autore ha attinto l'argomento, e in ciò ricordano non solo i prologhi delle commedie erudite, ma altresì quelli delle favole plautine e terenziane. Quasi tutti poi parlano più o meno ampiamente del carattere sia della farsa in generale, sia di quella speciale, a cui sono preposti. Basti ricordare per quelli, oltre il prologo del *Samaritano*, in

---

C. MAZZI *La Congrega dei Rozzi di Siena nel sec. XVI* — Firenze Succ. Le Monnier 1882 — Vol. II p. 39). — Il CALMO nel prologo del *Saltuzza* invece dice che l'argomento « la favola da sè lo discuopre ». Nel prologo della *Piovana* del RUZZANTE si riassume brevemente l'argomento.

(1) Parimenti il prol. del *Samaritano* cita il passo dell'Evangelo di S. Luca (cap. X), in cui è narrata la parabola del Samaritano, e quelle dell'*Amicizia* la storia di Valerio Massimo, onde è tolto l'esempio di Damone e Pizia. Vedi anche il prol. della *Dolcina* e quello dell'*Andazzo*

cui è detto che l'Autore sa « come le regole — di così fatte composizioni — ricercano che e giovino e dilettino », il prologo citato della *Romanesca*, che da tutti gli storici del teatro è riportato come la *magna charta* della farsa cinquecentistica; per questi, oltre il prologo della *Romanesca* stessa, quello della *Serpe*, nel quale la farsa è detta « piccola, è vero, ma però onesta » e « fatta così in un tirar di penna — senza pensarci troppo sopra »; quello dell'*Andazzo*, in cui si dichiara che « ella sarà breve e piacevole — e honesta così che queste donne — la potranno veder senza arrossire » (1) e quello dello *Sviato*, che vien detto « commedia lesta, lesta » e « d'un caso solo solo, onde non può aver gruppi ». Notevole è la solennità del prologo della *Gruccia*, in cui il soggetto della farsa vien dichiarato « vero, cattolico — pio e antico, e perciò reverendo »; importante è il prologo dell'*Amicizia*, il quale spiega perchè l'A. abbia introdotto di suo un personaggio nuovo, il medico Nicomaco, nella favola tolta da Valerio Massimo. Anche per questa via adunque, pur senza fare argomento, il

(1) Il Prologo dice anche la durata della comedia, che sarà di un'ora e mezza. Ricorda che, invece, delle comedie erudite l'INGEGNERI *Della Poesia rappresentativa* (Ferrara, Baldini MDXCVIII) I, 28 diceva che la rappresentazione poteva anche durare tre ore, ma non più, e che il Cecchi, il Lasca e molti altri nei prologhi avvertono che la commedia durerà o due o due ore e mezza.

prologo getta alcuna luce sulla farsa, a cui è preposto (1); la qual cosa pur notammo anche nel Cecchi autor di commedie inedite.

E poichè stiamo parlando del prologo è opportuno qui notare che dove nei prologhi premessi alle commedie erudite raramente si accenna agli attori, che stanno per rappresentar la favola, o tutt' al più si fa il nome della compagnia, alla quale essi appartengono (2), nei prologhi delle farse replicatamente si parla degli attori, che produrranno la favola, e sempre si chiede indulgenza per essi, come quelli che ancor giovinetti sono ed inesperti.

Anche da ciò si argomenta come la farsa fosse, nell' opinione del pubblico e degli autori stessi, genere più basso e di minor rilievo che non le commedie; in fatto, mentre dal prologo del *Diamante*, favola erudita del Nostro, appar chiaro ad es. che gli attori sono certi nobili amici suoi, a requisizion de' quali egli ha composto la commedia, nel prologo della *Serpe* è manifestamente

---

(1) Per questo rispetto i prologhi delle farse del Cecchi ricordano quelli di molte de' suoi contemporanei: vedi ad es. l' *Introitus* alla *Farsa de la dama chi se credia avere una roba di veluto dal franzoso alogiato in casa sua* di G. G. ALIONE.; l' *Argomento e Prologo* de *La Capraria* di G. A. GIANCARLI ecc.

(2) Nel prologo dell' *Assiuolo* la compagnia dei *Monsignori*; nel prologo della *Maiana* dello *Spirito* e degli *Incantesimi* quella dei *Fantastichi*, e così via.

dichiarato che gli attori son fanciulli (1) e in quello delle *Venture non aspettate* si aggiunge che essi fan la rappresentazione per addestrarsi a imparare a mente oltre che per spassarsi onestamente.

Convien per altro ricordare che non pur le farse, ma talvolta altresì le commedie erudite eran rappresentate da fanciulli e da giovinetti. B. Castiglione nella ben nota lettera a Lodovico di Canossa sulla *Calandria* del Card. Bibbiena, scrive: « Io non dico ogni cosa: perchè credo V. S. l'arà inteso: nè come una delle commedie fosse composta da un fanciullo, recitata da fanciulli, che forse fecero vergogna alli provetti: e certissimo recitarono miracolosamente: e fu pur troppo nuova cosa vedere vecchiettini lunghi un palmo servare quella gravità, quelli gesti così severi, simular parasiti, e ciò che fece mai Menandro » (2). Sappiamo che le parti femminili erano — almeno fino al 1560 o giù di lì — sostenute da ragazzi travestiti e noi già altra volta

(1) Parimente in quelli del *Riscatto* (cfr. la prefaz. di C. ARLIA nell'ediz. di Firenze, Franchi e Cecchi 1880), del *Samaritano*, dello *Sviato*, della *Gruccia*, del *Putto risuscitato*.

(2) Vedi la lettera riportata da E. CAMERINI in *Nuovi profili letterari* Vol. III (Milano, Battezzati 1876) pagina 120-121. Per le Sacre Rappres. cfr. A. D'ANCONA *Origini* I, 401 e segg.

trattammo questo argomento (1); e in quanto alle commedie erudite rappresentate da fanciulli si capisce come ciò avvenisse soprattutto nella prima metà del secolo, quando ancora non s'erano formate vere e proprie compagnie comiche e i fanciulli forse più volentieri v' attendevano come a uno spasso. Se non che, formatesi poi le compagnie comiche (2), ai fanciulli che, o per diritto o anche per apprender l' arte comica volevano dar rappresentazioni teatrali, si abbandonarono le farse, come quelle che erano di più volgar genere, e per le quali nessuno pretendeva troppo studio nell' autore e troppa arte negli attori.

E qui ci cade in acconcio di ricordare che, mentre anche la mancanza di attrici pubbliche obbligava gli autori comici a introdurre nella fa-

(1) Vedi nell' op. cit. *Le Comm. oss.* ecc. il capitolo dell' Append. *La donna nelle commedie osservate* a pag. 223 e segg.

(2) V. Rossi nell' Introd. alle *Lettere di A. Calmo* (Torino, Loescher 1888) capit. III pag. XXX afferma di non essere in grado di dimostrare che nella prima metà del '500 esistessero e fiorissero in Italia compagnie comiche stabili. La prima menzione sicura di esse non risale più in su del 1566. Da una lettera del Ruzzante (23 genn. 1532) pubblicata dal Campori *Notizie per la vita di L. Ariosto* (Modena 1871) pag. 73-74 appare che « almeno fino a quel tempo non esistevano vere compagnie di comici sempre pronti ad assumere la recitazione d'una commedia, come si ebbero dappoi » (pag. XXXI).

vola il minor numero possibile di parti femminili, le monache invece nei loro conventi si davano volentieri agli spassi teatrali; il prologo ad es. dell'*Acquisto di Giacobbe* del Nostro, dopo aver fatto un predicozzo alle « religiose ascoltatrici e pie », chiede loro indulgenza per le attrici, assicurando che

> . . . ancor esse, quando voi farete
> delle commedie, che toccherà a loro
> di sedere a udirvi, vi promettono
> di far lo stesso . . . .

Onde agevolmente s'intende che le attrici si sceglievano per turno tra le monache stesse (1). Parimenti dal prologo dell'*Acqua-vino* appar chiaro che tal farsa fu recitata in convento e che ne furono attrici e spettatrici le monache stesse.

Ma, oltre che darci qualche notizia sugli attori e sugli spettatori delle farse, i prologhi ce ne offrono anche sull'autore stesso; precisamente come già vedemmo i prologhi delle commedie erudite offrircene tante da poterne cavare la fisonomia morale del Cecchi.

E da quelli delle farse intendiamo come il Comico nostro sia già piuttosto avanzato in età: egli stesso nella *Gruccia* si chiama soldato vecchio e desidera soltanto che queste sue composi-

---

(1) Vedi anche nell'*Assiuolo* (III, 4) del Cecchi stesso ricordate le commedie fatte dalle monache nei monasteri. Per le Sacre Rappres. cfr. A. D'Ancona *Origini* I, 404.

zioni non gli facciano perdere il credito acquistatosi nella sua lunga carriera di compositor teatrale; poi aggiunge:

> Voi concedete
> che e' faccia per passar ozio, quel poco
> che la vecchiaia e il suo ingegno gli detta:
> perchè e' non bramò mai, nè anche brama
> ora d'acquistar nome di poeta,

e nel *Riscatto* con altre parole ripete lo stesso concetto: « L'autore, che ha composto questa farsa, essendo ormai vecchio soldato, s'è indiritto a comporla per passar tempo, e però se la piglia consolata, perchè è ora come un soldato di guarnigione » (1). Vedere il Cecchi, che in sul declinar della vita abbandona le piacevoli e spesso lascive commedie profane per darsi a compor farse morali e spirituali, fa pensare con benevola indulgenza a quella brava gente del sec. XVI, continuamente in lotta con sè stessa e combattuta dal dissidio tra il cristianesimo ereditato dal Medio Evo e il paganesimo risorto col Rinascimento. Oltre di che bisogna pur notare che ancor oggi che siamo lontani dal '500 di ben tre secoli non raramente l'appressarsi della vecchiezza volge la mente a pensieri ben diversi da

(1) Cfr. il prologo delle *Cedole*, dove l'Autore spera che gli valga « l'autorità che dai soldati vecchi — si vuol manco fatiche che da' giovani ».

quelli accarezzati nella giovinezza o nella forte virilità.

Quando il corpo si frusta, l' anima s' aggiusta, dice un proverbio popolare, e il Cecchi, quando componea la *Gruccia* e il *Riscatto*, era più verso la settantina che verso la sessantina (1), essendo egli nato nel 1518; onde nel prologo della *Romanesca* (1585) egli stesso pensa che gli si debba chiedere:

> Che umor salso è entrato a costui
> nel capo, che non fa più se non farse?

I prologhi adunque delle farse ci forniscono anche qualche notizia intorno all' età dell' autore e alla data della composizione delle farse stesse. Non sono in codesto larghi e precisi come alcuni dei prologhi delle commedie osservate, ma pur bastano a darci per iscorcio la figura di questo gaio peccatore ormai penitente.

E qui dovremmo accennare ai prologhi pre-

(1) In fatto il Rocchi nella cronologia ch' ei tenta di molte opere cecchiane (op. cit. vol. I p. XXVIII-XXIX) pone la composizione della *Gruccia* tra il 1580 e il 1587; del *Riscatto* dice che gli mancan le indicazioni necessarie per stabilire una data quale che sia; è agevole per altro argomentare dalla evidente somiglianza dei due passi del prologo da noi citati, che tra le due farse non debba esser corso troppo lungo intervallo. — In quanto alla comm. osservata *Le Cedole* il Rocchi dubitativamente la crede composta tra il 1574 e il '79.

messi agli Atti scenici, ai Dialoghi, alle Moralità, ma ci riserbiamo di parlarne in luogo più adatto quando le Moralità deliberatamente discorreremo (1).

Il proscenio. — Ora invece, poichè in alcuni prologhi vedemmo accennato e dichiarato il proscenio, rivolgeremo a questo la nostra attenzione. È noto come presso gli antichi il proscenio fosse immobile e fisso e la scena invariabilmente in istrada; poichè sembrava loro, come nota il De Amicis (2), improbabile e sconveniente il riguardare come scena l'interno di una casa, e quindi anche la commedia *nuova*, sebbene avesse a fare poco o nulla con la vita pubblica, dovette tuttavia rendere pubbliche le scene della vita privata, che rappresentava, ed i poeti dovettero aver cura che tutti i discorsi e gl'incontri dei personaggi avvenissero sulle pubbliche vie davanti la porta

(1) Vedi parte II capit. II. — Qui ricordiamo soltanto la lettera che precede all'*Atto recitabile per alla Capannuccia*, diretta a un tal Messer Piero nella quale l'autore dice di aver fatta « questa breve fatica a tutta tirata di penna, la vigilia di S. Andrea » e aggiunge che non ha potuto per mancanza di tempo rivederla, onde chiede scusa dei difetti, che vi sono di certo « chè l'è opera da Michelangiolo Buonarroti dar di prima bozza le figure finite e non da me che sono mediocre scalpellino ». Vedi la lettera nel II vol. dell'op. cit. di F. Rocchi p. 127.

(2) V. De Amicis *L'imitaz. lat. nella comm. ital. del sec. XVI* (Pisa Nistri 1871, ripubbl. poi dal Morano, Napoli 1882) parte III p. 132.

delle loro case. Noi abbiamo altrove illustrato come i comici eruditi del sec. XVI seguissero a passo a passo anche in codesto le orme dei maestri, onde, pur rappresentando spesso scene della vita privata contemporanea, essi le facevano accadere invariabilmente o in istrada o in piazza, facendo raccontare da un servo quei casi, che per necessità di favola doveano accadere nell'interno delle case (1).

Ora è importante osservare che, generalmente parlando, anche nelle farse del Cecchi la scena è con ogni scrupolo mantenuta in istrada; ormai l'abitudine del commediografo erudito era divenuta una seconda natura. E pur talvolta codesto vezzo induceva perfino il ridicolo: nella *Romanesca* (I, 6) ad es. dei due giovani, che già hanno avuto tra sè un lungo colloquio, uno manda il servo Roncola a prender vesta, bonetto e scarpe: o dunque messer Sempronio stava in piazza a conversare lunga ora in veste da camera e in pantofole? — Ad ogni modo la scena è in istrada: nelle *Venture non aspettate* (II, 1) Emilio vuol chiamar da basso Alessandro, onde si comprende che la commedia si svolge davanti la casa di questo; parimente da alcune scene dell'*Acqua-Vino* (I, 2) (III, 3) si argomenta chiaramente che la scena è in istrada; nel *Riscatto* (I, 2) il mer-

(1) Vedi l'op. cit. *Le Comm. osserv.* ecc. parte I cap. I p. 27 e segg.

cante Elpino, avendo visto un tale, a cui deve « parlare in materia di aver licenza di cavare schiavi », pianta i suoi collocutori dicendo: « Perciò ritiratevi lì, dopo quel canto che io torno ora » (1), nella *Serpe* la povera Lucrezia che non può più reggersi in piedi si ritira nella chiesa, che si capisce prospettare sulla scena (2), e cosí via.

Se non che questo avvenir d'ogni azione in istrada metteva poi gli autori in altri imbarazzi: come mai ad es. — non osando essi far comparir cavalli o vetture in iscena — come mai chi giunge di lontano e non certo a piedi appare in scena polveroso e stanco, ma pedoni? Il Cecchi sentiva che in ciò peccava contro la verisimiglianza, ma, non osando neppur egli produrre tra attori bipedi degli attori quadrupedi, s'ingegnava con qualche mezzuccio di spiegarne la mancanza: nel *Samaritano* ad es. il Medico, che vien da Gerico, appare pedoni, ma entra in scena lamentandosi appunto col suo ragazzo Nibbio perchè lo abbia fatto giungere fino all'albergo, dove è

(1) Parimente la scena appare chiaramente in istrada nel *Putto Risuscitato* (III, 2), dove il profeta Eliseo entra in casa con la madre del putto morto, e quelli che l'accompagnavano restano fuori a parlare dei miracoli del profeta; e nei *Malandrini* (III, 2) dove Teodoro domanda: « Padre, — perchè non entriamo noi più tosto — in casa, tutti? » e Arsenio: « Quel ch'io v'ho a mostrare — voglio che segua in questo luogo ».

(2) Una chiesa appare anche nella commedia erudita del Nostro *I Dissimili* (Atto III sc. 2ª 3ª e 4ª).

il ferito, a piedi; al che il ragazzo risponde mettendo le cose a posto e pungendo l'avarizia del dottore, il quale suol lesinare alla mula il dovuto sostentamento, onde la povera bestia più morta che viva ha dovuto esser ricoverata a mezza strada (1). Più avanti nella stessa farsa un giovine forestiere appare a piedi perchè, dice, a Gerico gli s'è sferrato il cavallo.

Talvolta per altro l'Autore, come già nelle commedie erudite, sente il dovere di giustificare anche il semplice fatto che tutte le scene avvengano in istrada e ne produce particolari ragioni più o meno convincenti: ad es. nell'*Acquisto di Giacobbe* (II, 1) Rebecca incomincia la scena e l'atto, chiamando a sè il figliuolo Giacobbe:

> Iacob, vien più qua, perch'io ti voglio
> dir una cosa avanti che tu vada
> al greggie; e perch'io voglio ch'ella stia
> segreta, però t'ho chiamato fuori,
> perchè nessun di casa se n'accorga (2).

Convincenti o no, queste ragioni dimostrano che il Comico sentiva l'inverisimiglianza di quell'uso, ma non osava violar la tradizione, preferendo di cercare con mezzucci e stratagemmi un accomodamento quale che fosse tra la naturalezza e le

(1) Atto II Sc. 4.ª Vedi anche III, 3.

(2) Una ragione presso che analoga è data anche nel *Granchio* (I, 2) di L. Salviati.

leggi dello stil comico. Vedremo a suo luogo come, a differenza delle commedie erudite, in alcuna delle farse il Cecchi abbia osato, se non toglier la scena di strada, almeno mutarla e variarla, sia pur in parca misura, nel corso d' una stessa rappresentazione (1); per ora ci basta di aver dimostrato come, generalmente parlando, il comico anche per questo rispetto s' attenga fedelmente alle regole dell' arte, quali i modelli classici le aveano determinate.

La licenza. — Come nelle commedie latine, come nelle commedie erudite, così anche nelle farse, in sul finir della rappresentazione, uno degli attori — di solito un servo — si volge al pubblico e, invitandolo ad applaudire, lo licenzia. È il *Vos valete et plaudite* di Terenzio; è il *Date plausum postrema in comoedia* di Plauto (2), che il Cecchi nelle commedie erudite traduceva col solito frasario: « I personaggi son tutti in gran faccenda, è tardi, andatevene e se la favola v' è piaciuta fate segno d' allegrezza » (3). Or bene, codesta licenza risorge nelle sue vesti compassate e solenni anche nelle farse cecchiane: chi mai avrebbe detto

---

(1) Vedi nella Parte II di quest' op. il paragrafo: *Cambiamenti di proscenio.*

(2) Cfr. ad es. la licenza del *Phormio* di Terenzio e quella della *Cistellaria* di Plauto. Vedi nella nostra op. cit. *Le comm. oss.* ecc. Parte I Cap. I pag. 38-39.

(3) Cfr. la licenza degli *Incantesimi,* della *Dote,* della *Stiava* ecc.

agli oscuri comici di piazza, nei quali pure la farsa deve riconoscere i suoi primi cultori, che il loro genere avrebbe avuto un giorno assetto letterario così decoroso da esordire magnificamente con un prologo e da chiudersi con la sua brava licenza, tal quale la commedia erudita?

Eppure era naturale: volendo il Cecchi dar veste e forma letteraria alla farsa, che di sua natura originaria era, al dir del D' Ancona, « semplice nell' intreccio, triviale nelle forme, senz' arte alcuna » (1), quali modelli poteva egli seguire se non gli antichi, dai quali aveva pur imitato o derivato tutte le sue commedie erudite? Non forse anche l' Alione, il Ruzzante e il Calmo, che pur furono schietti comici popolari, hanno nelle opere loro, anche nelle più originali, palesi ed evidenti ricordi classici sia nella sostanza, sia nella condotta? (2). Il Cecchi, a quelli posteriore, poichè visse fino al terz' ultimo lustro del secolo, ebbe naturalmente a mano la farsa, quand' essa già aveva subito l' efficacia della fioritura di commedie erudite, che allietò tutto quel secolo; onde l' assettamento let-

(1) *Orig*, II, II pp. 147-8.

(2) Il *Saltuzza* del CALMO ad es. ha prologo e licenza, quantunque nel prologo si protesti che l' A. « ha voluto uscir dall' ordine antico, perchè... si governa alla moderna ». E perfino la *Farsetta di Maggio* di un antecessore dei Rozzi Lionardo di Ser Ambrogio detto *Mescolino*, (cfr. C. MAZZI, op. cit. vol. II pag. 37) ha in fine una licenza, in tre stanze, in cui si scusa la commedia e si invita a far festa.

terario, ch' egli le diede, non potè non essere se non un più sentito ravvicinamento al tipo della commedia classica e, pur rispettando i caratteri della farsa, un' più fedele accomodamento alle leggi dello stil comico. Quando avremo studiato sotto ogni aspetto il Cecchi autor di farse, potremo ragionevolmente giudicare se dall' opera sua di riformatore la farsa abbia tratto soltanto vantaggio o anche danno; ora ci basta aver brevemente esposto le ragioni, per cui il lettore non si debba maravigliare se ad ogni passo trovi nelle farse del Cecchi ricordi e, sia pure, imitazioni classiche.

Ritornando alla licenza, notiamo adunque che essa ci appare in quasi tutte le farse del Cecchi: ad es. nella *Serpe*, nell'*Andazzo*, nei *Malandrini* ecc.

E se la nostra favola
V' è soddisfatta, come il vostro solito,
fatene segno d' allegrezza e bastaci (1).

Nella licenza del *Samaritano* poi il buon parassito Bomba accenna anche all' intermedio, che deve seguire all' ultimo atto della farsa, e invita gli

(1) L' *Andazzo* III, 8. Cfr. L' *Amicizia* III, 16; *Il Riscatto* III, 15; *Lo Sviato* III, 4. Nell' *Andazzo* III, 8 la licenza è data successivamente da due personaggi, de' quali il primo licenzia la brigata, il secondo ripete la nota formula: « E se la nostra favola v' è soddisfatta come il vostro solito ecc.

spettatori a badare ad esso (1); notevole tra tutte è la licenza della *Romanesca*, che ha anche ufficio di conclusione vera e propria:

Brigata, ell' è finita e più non dura.
Per nostra fè, ditemi che ci avete
cavato in fatto della farsa nostra
per portarveli a casa duo ricordi:
il primo s' è che il mal non istà sempre
dove e' si posa se non sopra i gobbi,

(1) Nel prologo sono anzi dichiarati tutti gli intermedî della farsa, ma nell' ediz. del Silvestri mancano, come mancano nell' ediz. del Fiacchi e di M. dello Russo. Riesaminando i manoscritti del Cecchi, ho trovato il *Samaritano* con tre intermedî nel Cod. 2802 N. 3 (sec. XVI) e nel 2802 N. 4. (sec. XVII) della Riccardiana di Firenze; coi primi due soltanto nel Cod. II, III, 426 N. 7 della Nazionale di Firenze, che è una copia fatta nel 1636 da D. Placido da Pescia monaco cassinense; con tutti e quattro nel Cod. VII, 9, 797 della stessa Nazionale, in cui non sono intercalati agli atti, ma posti in fine e vi si aggiunge che la musica del primo fu composta da Luca Dati e quella dell' ultimo da M. Cristofano, maestro di cappella. Cotali intermedî corrispondono esattamente alle indicazioni fornite dal prologo, il quale dice che essi « van figurando i quattro stati in che — s' è ritrovata la natura umana — da che la fu da Dio creata ad oggi ». Sono costituiti, ognuno, da due madrigali cantati l' uno dall' Anima Umana, l' altra a volta a volta o da angeli o da virtù o da enti astratti personificati. Gli intermedî dei varî codici da me visti si corrispondono esattamente; nel cod. 2802 N. 4 della Riccardiana e in quello II, III, 426 N. 7 della Nazionale sono un poco più diffuse le didascalie riguardo all' acconciatura dei personaggi degli intermedî.

il secondo si è che chi non muore
pur si rivede qualche volta. Gli altri
che ci son dentro trovateli voi
se li volete . . . .

quelle poi delle *Venture non aspettate*, della *Gruccia* e dell'*Amicizia* hanno l'aria proprio di voler mostrare la morale della favola (1); il che ci ricorda il carattere tutto speciale delle farse, le quali hanno di lor natura un intento morale, per quanto di genere non troppo nobile ed elevato.

Versi e prosa. — Dalle citazioni, che qua e là per comodità di dimostrazione e di studio abbiam dovuto fare, il lettore avrà potuto notare che nella maggior parte le farse cecchiane sono composte in versi. In fatto tutte lo sono, tranne forse *Il Riscatto*, del quale Cesare Arlia così parla nella prefazione alla sua edizione: « Via, via leggendo la farsa si trovano voci e frasi poetiche, il giro del verseggiare e in fine qua e là proprî e veri versi; sicchè io da prima stetti in forse, se benchè scritti l'uno in continuazione dell'altro da fare il rigo intero, tuttavia la non fosse in versi; anzi dirò che già avevo cominciato a ridurla in versi. Se non che alle parti riducibili seguivano quelle che non si pote-

(1) La licenza della *Gruccia* ha forse più delle altre carattere morale, anzi religioso; pure mette conto notare che essa si chiude con la formula terenziana *Valete et plaudite* quasi a ricordare sino all'ultimo l'autore di commedie erudite.

vano, perchè prosa scriva, scriva (1) o allora che fare? Mettermi a lavorare da dottore ortopedico? Dio me ne guardi! non solo in un'opera del Cecchi, ma di qualunque altro autore, onde stimai miglior consiglio di riprodurre tale e quale il testo dal Codice. Imperocchè io credo, o ch'io m'inganno, che il Cecchi da prima scrivesse questa farsa in verso, e poi, avendola a rappresentare, come è detto nel prologo, una compagnia di giovanetti, tra' quali eran pure i suoi figliuoli, o poco o punto ancor assuefatti a recitare, la rendesse loro più agevole ritoccandola e riducendola in prosa, ma non siffattamente che non rimanessero i segni della prima forma » (2).

Onde parrebbe che anche il *Riscatto* sia stato originariamente composto in versi e al critico moderno spetterebbe, chi ne avesse il coraggio, disfare la riduzione in prosa fatta dall'autore stesso. Che l'Arlìa in ciò abbia veduto giusto, lo prova anche il fatto analogo che dei due codici, che delle *Venture non aspettate* io ho potuto esaminare, nell'uno il testo è in prosa, nell'altro è in versi. Ora, considerando che il primo appare essere evi-

---

(1) Veramente anche in opere sicuramente composte in versi, abbiamo passi che sono prosa scriva, scriva: nella *Romanesca* (I, 7) che verso si legge: « certi villan tangheri — contadin rivestiti portasser seta addosso »! E questo vorrebbe essere un endecassilabo! Convien pensare che « contadin » sia una zeppa.

(2) Ediz. cit. p. 11.

dentemente di mano dell' autore, e il secondo è senza alcun dubbio scrittura di Stefano Rosselli, come ognuno può accertarsene confrontandoli (1), ne viene che l' unica spiegazione possibile è che il Rosselli abbia voluto fare per le *Venture* precisamente quello che l' Arlìa ha tentato pel *Riscatto*: disfare la riduzione in prosa fatta dall' autore. Chè non è neppur da pensarsi che il Rosselli abbia voluto di suo spontaneo proposito ridur in versi una commedia composta dall' autore in prosa ed è inoltre da tener conto della notevole esattezza facilmente ottenuta dal Rosselli nella sua versificazione, pur non mutando nulla del testo, il che certamente gli sarebbe stato assai malagevòle se originariamente la commedia fosse stata composta e dettata in prosa (2). È probabile adunque che la prima forma fosse poetica e

(1) Nell' Archivio del Marchese Rosselli del Turco di Firenze, segnati, come già notammo, il primo: Cod. 49 (A, III. 2); il secondo: Cod. 44 (A. II. 3).

(2) Il Rosselli non cade che in alcuni lievi errori nella collocazione delle parole. Soltanto la X scena dell' Atto IV è in prosa sì nel codice di mano del Cecchi, sì nella copia del Rosselli, ma è agevole ridurla in versi. Nell' Atto V sc. II invece si notano tra le due stesure alcune diversità, non di concetti, ma di parole; onde può nascere il dubbio che il Rosselli trascriva dall' originale in versi del Cecchi stesso, oppure che il Rosselli qua e là si prenda al suo scopo qualche licenza. Analogo ragionamento potremmo fare pel *Samaritano*, di cui i codici ci dànno redazioni in versi e in prosa con qualche variante.

il Cecchi, forse per la ragione accennata dall' Arlìa, abbia ridotto *Il Riscatto* così come lo possediamo e le *Venture* quali appaiono nel codice di sua mano.

Il che si può ripetere per l' *Amicizia*, che ancora inedita si conserva nella Biblioteca Comunale di Siena (1): come appare oggi, la farsa è stesa in prosa, ma si può agevolmente ridurre in versi, come qualcuno ha già tentato in questo stesso codice senese, segnando a matita le divisioni dei versi. Occorre per altro notare che, sia che il Cecchi, componendo a orecchio e volendo, com' era vezzo a' suoi tempi, far versi tali che recitati somigliassero alla prosa, perda talvolta il filo del ritmo e indulga a qualche ipermetria salvo poi a riprendersi e a tornar in carreggiata; sia che il copista, poichè il codice non è di mano dell' autore, sapendo che si recitavan come prosa, non ponesse cura ai versi, il fatto è che, sebben raramente, pure talvolta non è possibile ridurre qualche passo dell'*Amicizia* in versi esatti. Ciò non mi sembra per altro plausibil ragione perchè, se alcuno intendesse pubblicar l' *Amicizia*, non la dovesse dar fuori nella sua vera veste poetica: anche nelle opere cecchiane già a stampa e che furono stese indubbiamente in versi non sempre sono servate le ragioni metriche. Possiamo adunque con

(1) Segnata: Cod. I, VII, 28 a pag. 33 e segg. dopo il *Martello* comm. erud. del Cecchi stesso.

chiudere, poichè anche la *Dolcina*, che non è una farsa, ma un atto spirituale, ormai è chiarito essere stata composta in versi (1), possiamo conchiudere che probabilmente tutte le farse del Cecchi furono scritte in versi.

Il verso del Cecchi autor di farse è quello, che già conosciamo, del Cecchi comico erudito: vale a dire l'endecassillabo nelle sue varietà di piano e di sdrucciolo, l'endecasillabo ariostesco, come dice il Camerini (2), « negletto, ravvolto, che ravviluppa e intriga nel suo strascico anche la frase ». E naturalmente doveva essere così poichè noi sappiamo come i comici cinquecentisti intendessero a comporre versi che per il loro movimento e la assenza quasi assoluta di ogni ritmo

---

(1) La *Dolcina* fu pubblicata in prosa nel 1878 (Siena, Bargellini per nozze) da A. LOMBARDI; ma nel 1889 l'Arlia la stampò in versi nel *Propugn.* Anno XVI Disp. II e III. Il Lombardi in un articolo sul *Giorn. Stor. d. L. I.* (III, 74-78) confessa il suo abbaglio e ne rileva uno simile del GUERRINI, il quale nel 1883 pubblicava il prologo degli *Incantesimi*, comm. erud. del Nostro, in prosa, dove esso fu indubbiamente steso in versi come il Lombardi dimostra tentandone felicemente la riduzione. Cosi l'*Acqua-Vino* pubblicata in prosa nel 1864 fu poi ripubblicata in versi nel 1878. Riguardo all'uso dei versi e della prosa da parte dei comici cinquecentisti, vedi il capit. *Versi e Prosa* nell'Append. alla nostra op. cit. *Le comm. oss.* a p. 204 e segg.

(2) Op. cit. p. 46.

assomigliassero il più possibile al discorso in prosa.

In fatto ritroviamo anche nelle farse certi endecassillabi, in cui gli articoli e le enclitiche e le proclitiche costituiscono il piede finale, come ad es. nella *Romanesca* (I, 1), dove si parla dell'avidità delle monache:

> . . . . . E le ne vogliono *più di*
> cento per uno; una insalatina
> che le ti dien, ti chiede una tonaca;

dove abbiamo un esempio di verso piano regolare, di verso piano per enclitica, e di verso sdrucciolo regolare (1).

Ma nella *Romanesca* stessa (III, 7) abbiamo anche un verso, il cui ultimo piede è compiuto dalla prima parte di una parola, spezzata in due, che si continua poi nel successivo:

> Ed il simile a voi, Madama Se-
> renissima . . . .

Più davvicino di così l'endecassillabo non potrebbe rassomigliare alla prosa (2).

(1) Altri esempi di versi formati con enclitiche vedi nel *frammesso* premesso alla *Serpe;* nella *Serpe* stessa (II, 2); nel prol. dell'*Andazzo;* nell'*Andazzo* stesso (II, 9); nei *Malandrini* (I, 4); e va dicendo, in tutte le farse del Cecchi.

(2) Nella *Serpe* (II, 4) è spezzato in due perfino un *perchè* causale; nello *Sviato* (V, 2) il verbo *tribolare*, e così via.

È anche notevole che in alcune farse, come anche nelle moralità, appaiano inframmezzati ai soliti endecassillabi anche alcuni settenari; ad es. nell'*Andazzo* e nelle *Venture non aspettate*. Siccome per altro così l'*Andazzo* come le *Venture* sono inedite ed io ho dovuto leggerle e studiarle nei codici, in cui la stesura non è quasi mai metricamente esatta e regolare, così può darsi che io stesso sia caduto in qualche errore nel delimitare i versi. Si può anche per altro supporre che il Cecchi non abbia forse dato l'ultima mano a queste sue opere e abbia però lasciato a mezzo alcuni versi nell'intenzione di compierli poi; il fatto che solo settenarî e qualche raro quinario (1) appaiono talvolta tra gli endecassillabi sembrerebbe confermare tale supposizione, poichè ognun sa che l'endecassillabo è naturalmente composto di un settenario e di un quinario con elisione nel mezzo (2).

Ma in quelle farse, che sono più schiettamente spirituali e mostrano per l'argomento religioso e per la loro condotta di avvicinarsi di più al vero

(1) L'*Andazzo* I, 3 e 5.

(2) Così si spiega ad esempio come in generi letterari, il cui metro è solitamente il settenario, appaiano talvolta endecassillabi col rimalmezzo: ad es. nella *frottola*, come nota R. Renier in *Giorn. Stor. d. L. I.* IX, 301. Vedi anche il mio studio *La canzone IX del Petrarca e la « frottola »* in *Parva Selecta* (Città di Castello, Scuola Coop. Tipogr. 1906) pp. 1 e segg. massime a pp. 29-30 e 39-44.

e proprio dramma sacro, troviamo conservata ancora una traccia dei versi rimati, comuni a tutte le Sacre Rappresentazioni prima del Cecchi. L'ottava rima era il metro solito del dramma sacro; il Cecchi che anche nella sostanza mutò e trasformò la Sacra Rappresentazione mescolando al maraviglioso l'umano e volgendo la favola, come nota il D'Ancona, di spirituale ch' ell' era in profana e di miracolosa in maravigliosa (1); non potea non portare ancora nella forma metrica qualche innovazione, che rendesse il dramma più libero e sciolto. In fatto nel prologo della *Morte del Re Acab* chiaramente afferma:

> che se l' istoria è antica, la maniera
> sarà moderna; chè chi l' ha composta
> gli ha tolto via quel non so che di vecchio
> per dir così, che dava lor la rima;
> perchè e' l'ha fatta in versi sciolti (2).

Questa adunque è stata l'innovazione metrica del Cecchi: alla rima ha sostituito il verso sciolto; e in fatto tutti i drammi sacri, che di lui possediamo, sono in forma metrica libera da rima.

Se non che qua e là è conservata traccia dell'antico assetto nei versi, che chiudono le singole

(1) A. D'Ancona e O. Bacci in *Manuale della Lett. Ital.* vol. II p. 571.

(2) In *Commedie di G. M. Cecchi* pubbl. per cura di G. Milanesi (Firenze Succ. le Monnier 1899) vol. I pp. 503-504. Cfr. A. D'Ancona *Origini* I, 391.

scene, ed è questa la traccia che appare anche nelle farse spirituali: i due ultimi versi di alcune scene sono legati da rima baciata; ad esempio nei *Malandrini* (I, 4; II, 3, 4, 5, 6, e 7,) dei quali anche la licenza, data da un tedesco italianizzato, è in rima....

bella brigata,
voi stare tutta quanta licenziata;

nell'*Acqua Vino* (I, 7) (II, 7) (III, 14), nella *Dolcina* (Sc. V), nel *Samaritano* (I, 4) e va dicendo (1); nell'*Acqua-Vino* c'è di più: la Sc. XI dell'atto III si apre con due ottave vere e proprie, oltre che la farsa verso la fine presenta un settenario e un endecassillabo legati per rima baciata.

Per questo rispetto adunque le farse così dette spirituali non sono che una specie del genere delle Sacre Rappresentazioni, con le quali del resto le collega anche la essenziale somiglianza dell'argomento. Ma in quanto all'uso del verso sciolto è pur conveniente notare che esso rappresenta una innovazione non pure riguardo

(1) Del *Samaritano* si chiudono con rime anche le seguenti scene (II, 3, 5, 8); dello *Sviato* (I, 3) (IV, 6 e 8); della *Gruccia* nessuna scena si chiude con rime; del *Putto Risuscitato* si chiude con rime la licenza (III, 6). Notevole che nell' *Acquisto di Giacobbe* l' Atto II si chiuda non con rime, ma con assonanze e l' Atto III invece con due coppie di rime.

alle Sacre Rappresentazioni, ma sì ancora riguardo alle farse, escluse almeno le dialettali, come quelle dell' Alione. In fatto le farse o egloghe o commedie rusticali dei Rozzi e dei loro antecessori sono solitamente in terzine, o in ottave; talvolta vi appaiono anche altri metri, ma tutti legati da rima (1). Anche le commedie prima dell' Ariosto e del Bibbiena eran composte in forma metrica rimata; basti ricordare il *Timone* del Boiardo, che è in terza rima, la *Virginia* dell' Accolti, che è in terza e ottava rima; anzi tal uso si continuò per alcuni anche dopo: in fatto l' *Ingratitudine* dell' Ottonaio è in terza e ottava rima frammezzativi versi rimati di altro metro e anche qualche endecassillabo sciolto; la *Catrina* del Berni è in ottava rima, come il *Gaudio d' Amore* del Notturno Napolitano, e va dicendo. Onde chiaro apparisce che anche in codesto il Cecchi ha obbedito forse inconsciamente alle leggi dello

(1) Cfr. C. Mazzi op. cit. vol. I p. 202: « Il Metro è la terzina con frammistavi qualche altra forma metrica; le ottave e i sonetti sono in principio (Argom. e Prol.) o in fine (nella chiusa o Licenza). » Anche nello *Sviato* del Nostro appare un sonetto, ma è una preghiera e però non fa veramente parte del dramma. Così dicasi del rispetto recitato in onore degli sposi di Canaan dal fanciullo Giannino nell' *Acqua-Vino* (III, 3). — Le farse del Cavassico sono pure in terzine, ottava rima ecc. (cf. V. Cian *Le rime di B. Cavassico* Bologna, Romagnoli 1893, Vol. I pp. CIX e segg.); la *Cecaria* dell' Epicuro Napolitano parimente ecc.

stil comico; cioè la farsa tra le sue mani vivamente subisce l' azione della commedia erudita e, come questa, non solo si divide in atti e in scene, ma altresì adotta l' uso degli endecassillabi sciolti dismettendo le terzine, le ottave e in generale le forme rimate, che già avevan fiorito e in farse e in commedie e in Sacre Rappresentazioni.

Atti e Scene. — Le farse del Cecchi presentano tutte, come or ora abbiamo accennato, una distinzione più o meno chiara ed evidente in atti e scene. Ora apparisce a primo aspetto come sia questo pure un carattere notevolissimo di quell' assetto letterario che, come già notammo, il nostro Comico intese dare alla farsa, e del quale egli derivò gli elementi sopra tutto dalla commedia erudita. Questa in fatto era costituita di cinque atti, ognuno dei quali risultava composto di un numero variabile di scene; le farse invece prima del Cecchi non avevano affatto distinzione d' atti e di scene, o ne avevano una affatto primitiva e rudimentale.

Le stesse farse di autori più o meno eruditi, tranne per avventura il Calmo, non ci offrono di più; le farse dell' Alione ad es. sono scene semplici e schiette, anzi dialoghi senza partizione di atti nè di scene; e le didascalie accennano piuttosto a certe particolarità della rappresentazione, che a successione di scene. Nella *Farsa de Nicora e de Sibrina soa sposa che fece el figliuolo in*

cavo del mese (1) avviene in iscena il matrimonio di Nicora e Sibrina e, prima della fine della breve farsa, la donna partorisce mentre il buon uomo, notando che l'ha sposata appena da un mese, pensa con terrore a ciò che sarebbe di lui se la moglie in capo a ogni mese gli donasse un figliuolo. Onde è chiaro che la farsa dev' essere divisa in due parti e tra le due deve passare un mese; ma, così come noi le possediamo, le farse del poeta piomentese non mostrano nessuna divisione non solo di atti, ma neppur di scene.

Nel Ruzzante invece si nota un avviamento a più esatte e razionali partizioni, il che è naturale in lui che dai latini pur derivò due delle sue commedie (2). Nella *Fiorina* abbiamo una chiara distinzione in 5 atti brevissimi, ma non vi si accenna a scene tranne forse nel quarto, dove una certa partizione è data da due nomi scritti nel mezzo; evidentemente le scene venivano in pratica a dividersi tra sè e a succedersi pel sopravvenire di nuovi personaggi o pel partirsi de' vecchi. Nella *Moschetta* appaiono pure ben distinti i 5 atti, ma, di più, qualche didascalia sembra divider le scene, come ad es. nel I Atto dove

(1) *Commedie e farse carnevalesche nei dialetti astigiano milanese e francese misti con latino barbaro composte sulla fine del sec. XV da G. G. Alione* (Bibl. rara vol. 58 Milano, Daelli 1865).

(2) La *Piovana* dal *Rudens*; la *Vaccaria* dall' *Asinaria* di Plauto.

tra il soliloquio di Menato e il suo dialogo con la Betta è interposta questa avvertenza: « Betta inse (*esce*) fuori con un cesto al brazzo ». Nella *Piovana* finalmente, oltre i soliti 5 atti, la successione delle scene è più chiaramente indicata dall' essere i nomi dei personaggi, che v' intervengono, scritti in mezzo tra i varî dialoghi della comedia (1).

Ma basta volgere la nostra attenzione a tutto quel gran numero di farse, che ora avevan della moralità, ora tenevano dalla plebe, ond' eran nate, la rozzezza della forma e degli spiriti, e tutte poi, qual più qual meno, s' avvicinavano alla forma primigenia del *contrasto* per vedere ancor più chiaramente come anche per codesto rispetto l' opera del Cecchi di assettamento letterario delle farse sia assai notevole. Ricordiamo, per tutte, le eglo-ghe rusticali dei Rozzi e dei loro Antecessori, quasi tutte semplici dialoghi con semplicissimo intrico senza partizione non solo in iscene, ma spessissimo neppure in atti (2).

---

(1) *Comedie del famosissimo Ruzzante* (Venetia, Bonadio 1565). L' *Ingratitudine* dell' *Ottonaio* è pur divisa in 5 atti e le scene sono indicate soltanto da alcune didascalie, come nella *Moschetta*. Parimenti si dica pel *Timone* del Boiardo ecc. La *Cecaria* dall' Epicuro Nap. non presenta nè atti nè scene.

(2) Non potendo qui indugiarmi troppo rimando il lettore all' opera di F. PALERMO *I Manoscritti palatini* (Firenze, R. Bibliot. Palat. 1860) vol. II pp. 562 e segg. e

Nelle farse del Cecchi adunque si ha netta e chiara la distinzione tra gli atti e tra le scene; le didascalie poi hanno solitamente ufficio di indicare ciò che un attore deve fare conformemente alle parole che dice. Nella *Romañesca* ad es. quando la balia si rivela al re per sua consorte, l'Autore nota: « Qui getti giù il panno alla *Romanesca*, che ha in testa, e aprasi la veste del collo e dica »:

> Ecco il petto, signore, ecco la gola
> pel ferro che restò di farsi rossa
> perchè io allevassi il figliuol vostro.
> Si tinga adesso ch' io ne son contenta,
> fate di me, signor, vostro volere (1).

Talvolta la didascalia ha anche l' ufficio di indicare in quale condizion di spirito un personaggio entra in iscena; per es. nel *frammesso*, preposto alla *Serpe*, è detto: « Esce fuori un terzo fanciullo Baccio e dice a i duoi così mezzo in collera » (2). Notevole è poi la didascalia, che precede all' *Acquisto di Giacobbe*, nella quale tra

---

all' op. cit. di C. Mazzi; cfr. del Mazzi stesso lo studio *Rime di N. Campani detto lo Strascino da Siena* (Siena Gati 1878).

(1) Atto III Sc. 7. Cfr. *Malandrini* III, 6.

(2) Questa didascalia ricorda in qualche modo il prologo della *Stiava*, comm. erudita del Nostro, il quale dà alcuna notizia della condizione d'animo, in cui il primo personaggio, ch' entra in scena, si trova: Alfonso « da sè venendo, ragionando vuol dire in che stato amor posto l' abbia ».

l' altro si nota che « la scena deve essere in dua pezzi fin da mezzo il terzo atto » e si indica poi come debba farsi il cambiamento di scena.

Se non che di questo ci gioverà meglio trattare là dove dovremo tener parola degli elementi nuovi e originali portati dal Cecchi nelle sue farse; ora ci basta di aver notato che egli non si servì delle didascalie a distinguere, come che fosse, scena da scena; bensì ad aggiungere qualche illustrazione, direm così, tecnica o morale all' azione.

Un' altra particolarità delle scene troviamo nelle farse cecchiane, la quale ci ricorda l' autore di commedie erudite e le leggi dello stil comico; vale a dire il concatenamento tra scena e scena mediante l' annuncio che i personaggi presenti dànno dei sopravvenienti. In fatto l' Ingegneri instantemente consigliava e raccomandava ai commediografi: l' Autóre, egli dice, « ha a disporre i suoi ragionamenti in maniera che, overo partendo gl' histrioni d' una scena veggano e accusino la sovragiunta de' loro successori nell' altra, overo parte de' primieri si rimanga a favellare con i secondi et così si vadano concatenando le scene fin alla fine dell' atto » (1). Come nelle commedie, così anche nelle farse il Cecchi è di tal legge scrupoloso osservatore, non violandola se non per

(1) Op. cit. parte I p. 34.

alcuna necessità evidente dell'azione o per ragioni d'indole artistica (1).

Pure occorre riconoscere che nelle farse il Cecchi si mostra più libero o, se si vuol dire, trascurato; ad ogni modo, se pur talvolta manca l'annuncio dei personaggi che sopravvengono, in questi casi di solito non tutti i personaggi della prima scena si dipartono, ma alcuni si fermano a favellare con i sopravvenienti e così si ottiene il concatenamento (2). Nell'*Andazzo* (I, 2-3) per altro nè vi è annuncio, nè alcuno dei personaggi si ferma coi sopravvenienti, onde il concatenamento viene a mancare, senza naturalmente che il nostro gusto di moderni ne risenta alcun senso sgradevole (3). Talvolta poi tra una scena e l'altra non c'è che un collegamento, a così dire, generico, come ad es. nell'Atto III (1-2) dello stesso *Andazzo*, dove i personaggi si dipartono tutti e i sopravvenienti non sono annunciati se non per un generico avviso di uno di quelli che partono: Tiriamoci in un canto, perchè altri non ci oda favellare. Talvolta poi un personaggio

(1) Ad esempio nell'*Andazzo* (II, 7-8) dove non c'è collegamento tra scena e scena, ma l'improvviso apparire di Lapo dall'uscio della cortigiana Lavinia rende la scena più viva ed efficace.

(2) Ad es. nella *Serpe* (II, 6-7) (III, 2-3) ecc.; nelle *Venture non aspettate* (I, 2-3) ecc. nell'*Amicizia* (I, 5-6) ecc., nell'*Acqua-Vino* (I, 1-2) ecc.

(3) Cf. anche Atto II (Sc. 5-6); Le *Venture non aspettate* (V, 8-9); i *Malandrini* (I, 2-3); L'*Amicizia* (I, 1-2) ecc.

s' annuncia di per sè dal di fuori, ad esempio col canto, come fa il Rondine nelle *Venture non aspettate* (III, 2-3): e una didascalia avverte: « Qui canti il Rondine un verso » e così il Rondine s'annuncia. In somma, a parte alcune eccezioni, anche per questo rispetto la forma delle farse del Cecchi mostra chiaramente di aver subito l'efficacia delle commedie erudite.

« CONTAMINATIO » E AGNIZIONI. — Passando ora a studiare un poco più a dentro le farse cecchiane, troviamo anche qui, come già nelle commedie osservate, sebbene in misura assai minore per la natura stessa delle farse, l' uso della *contaminatio* (1). Notammo già, a proposito di quelle, che il Cecchi non solo toglieva da due o più favole latine i motivi comici per comporre una sua commedia, ma altresì *contaminava* anche motivi comici tolti da' classici con altri or derivati da' novellatori paesani, or anche forse nuovamente immaginati, e, talvolta pure, soltanto questi ultimi insieme, nelle favole in cui più s' era liberato dall'imitazione erudita (2).

Nelle farse altresì egli usa di codesta saggia libertà, se pure l' esser queste assai meno gruppose e intricate e avviluppate di quelle non importi na-

---

(1) Cf. TERENZIO, prol. agli *Adelphi*: « Isti... in eo disputant *contaminari* non decere fabulas ».

(2) Cfr. la nostra op. cit. *Le Comm. osserv.* ecc. Parte I cap. I p. 47 e segg.

turalmente una certa moderata mancanza di motivi e di episodî, onde anche la *contaminatio* più raramente possa avvenire. Ad ogni modo abbiamo anche nelle farse veri e propri casi di *contaminatio*: uno ad es. è dichiarato dall' autore stesso in un prologo. In esso infatti egli dice che, essendo stato pregato di comporre una cosa da recitare sopra una storiaccia non vera nè verisimile, egli per non rifiutare

.... preso un pezzo
di quella tantafera, e un altro pezzo
d' un altra cosa e variato e mutato
e ridotta la cosa a verisimile
n' ha composta una farsa.... (1).

E invero questa farsa fonde insieme la *S. Uliva* e un altro motivo derivato dal Boccaccio (2).

Nell' *Amicizia* non abbiamo una *contaminatio* nel pieno senso della parola, ma piuttosto una inserzione di motivi o anche un' aggiunta di personaggi, che per la loro importanza possono far pensare a una *contaminatio*. La farsa è la

---

(1) Prol. alla *Romanesca*.

(2) Già il CANELLO *Storia della Lett. Ital.* (Milano, Vallardi 1880) Cap. IX p. 228 rilevò rapporti tra la Rappresentazione di *S. Uliva* e la *Romanesca*. Della *S. Uliva* vedi un buon riassunto in V. ROSSI *Il quattrocento* (Milano, Vallardi) pp. 203-204, e il testo in A. D' ANCONA *Sacre Rappres.* (Firenze, Le Monnier) vol. III. La *contaminatio* è tra la *S. Uliva* e la novella di Tito e Gisippo nel *Decam.* (X, 8).

rappresentazione dell' eroica amicizia di Damone e di Pizia; or ecco che ad un tratto si ricorda l'aneddoto della spada di Damocle (1). Da qual ragione sia stato indotto il Cecchi a introdurre qui, sia pure solamente in un racconto, codesto episodio, veramente non è agevole argomentare; si deve piuttosto a parer nostro vedere in ciò una prova della libertà, con cui il Cecchi componeva le sue favole: nel mettere qui in iscena un parassito, che narra la vita di corte di Dionigi, ricordò l' aneddoto di Damocle ed egli senz' altro ve lo inserì, non badando neppure che per avventura avrebbe potuto esserne danneggiata, come in fatto è, la proporzione e la economia complessiva dell' opera.

Se non che nel prologo l' Autore dichiara di avere introdotto nella favola, tolta da Valerio Massimo, un personaggio tutto nuovo: un medico. Certo la vera *contaminatio* è fondere in uno due argomenti, non aggiungere ai personaggi e ai tipi di una favola un personaggio o un tipo tolto da un' altra; pure codesto medico, aggiunto alla favola di Damone e Pizia, senza in verità una ragione al mondo e senza un logico collegamento colla trama sostanziale della farsa, ma soltanto perchè « con la sua ignoranza e melensaggine » tenga allegri gli uditori (2), codesto medico appare così

(1) *L' Amicizia* Atto II Sc. IV.

(2) Sotto questo aspetto ricorda il parassito che, secondo G. B. Pigna (*I Romanzi* Venezia, Valgrisi 1554, libro II

spesso in iscena, formando egli stesso una farsa nella farsa, che mi parve opportuno rilevarlo.

Sono noti i *frammessi contadineschi* nelle commedie e nelle sacre Rappresentazioni: or bene questo mi pare un curiosissimo caso di *frammesso medicale* in una farsa.

Abbiamo già notato, che, a differenza delle commedie osservate, le farse del Cecchi non hanno gruppi e viluppi troppo numerosi e intricati; onde naturalmente anche le agnizioni son rare e talvolta mancano affatto, sciogliendosi l'azione di per sè stessa, senza affatto bisogno di artificiati riconoscimenti. Pure ne abbiamo alcuni esempî, sufficienti a mostrarci come talvolta, anche per questo rispetto, si possa intravvedere nell'autore di farse il commediografo erudito. Nella balia della *Romanesca* (III, 7) ad es., come già abbiamo avuto occasione di rilevare, a un tratto si riconosce la consorte del Re di Francia; agnizione questa che, avvenendo in seguito a un ragionamento della balia stessa che si svela, il Pigna chiamerebbe per *sillogismo* (1). Ed altra agnizione

---

p. 107), Plauto introdusse ne' *Captivi* « per mitigar la loro melanconia; et che aggiunto vi pare nel modo che il braccio d'un giovanetto ad un corpo d'un vecchio ».

(1) Agnitione, scrive il Pigna (op. cit. I, 27) è trapassamento dal non saper prima una cosa al saperlo dopo. Sei sono le agnizioni: per segni, per giunte, per memoria, per sillogismo, per paralogismo, per attione. Cfr. Aristotele *Poetica* XXI-XXII.

per sillogismo abbiamo nella stessa *Romanesca* (III, 9), dove la regina di Francia si scopre anche essere figlia del Re Adovardo d'Inghilterra.

Occorre notare per altro che nè l'una, nè l'altra di queste agnizioni tengono di quel fantastico, anzi di quell'inverisimile che in copia vedemmo nelle agnizioni delle commedie (1). Il genere stesso della farsa induceva naturalmente il Comico, sia a non sovraccaricare la favola di episodî e di intrichi, sia a non largheggiare in agnizioni, sia altresì a non lasciare in queste troppo libero il freno alla sua fantasia, sibbene a tenerla entro i confini del naturale e del verisimile. Ma talvolta l'inverisimile cacciato dalla porta rientra, come si dice, dalla finestra; la stessa cura della semplicità e della scioltezza talvolta eccede in ingenuità. La soluzione ad es. dell'*Andazzo* con quel suo accomodar ogni cosa per il meglio e quella paciozza generale, lascia alquanto increduli (2) e pure l'argomento, come l'Autore confessa nel prologo, è tolto dal Truculento di Plauto. Ma nel *Riscatto* (III, 12) abbiamo una vera e propria agnizione di stampo classico; come imitato da un modello classico appare anche un motivo della stessa farsa.

E poichè tanto l'*Andazzo*, quanto il *Riscatto*

---

(1) Vedi l'op. cit. *Le comm. osserv.* ecc., parte I cap. I p. 54 e segg.

(2) Atto III Sc. 5 e segg.

ci offrono ormai due veri e proprî esempi di schietta imitazione classica, ci sembra conveniente trattarne di proposito (1).

L' IMITAZIONE CLASSICA. — Nel prologo dell' *Andazzo* è detto:

Plauto, quel poeta uditor nobili
sì buon compagno che le sue cose dava a
chi le voleva, senza denar (2) fece
una commedia detta il Truculento,
nella quale egli indusse tre amanti
d'una sua cortigiana, un Braccardone,
un giovan cittadino e un di villa,
dal quale e' prese il nome della favola;
fecevi anche una supposizione
d'un putto, e qual si sia stata la causa
la non è mai stata tocca; adesso
fra certi scioperati si è andato
accomodando, e fattone una farsa,
che è quella che siam per recitarvi.

Non si tratta più adunque di una somiglianza tutta esteriore e di certe particolarità di forma; qui siamo davanti a una vera e propria derivazione di argomento, confessata e palese. Il

(1) In quel secolo, erede del '400, non potea non farsi sentire anche negli autori più volgari e popolari l'efficacia dei modelli classici: vedi ad es. nell'argomento e prologo della *Capraria* del GIANCARLI come i personaggi della commedia siano modellati sui tipi classici; ricorda il RUZZANTE, il CALMO, *lo Strafalcione* dei Rozzi ecc.

(2) Cf. B. DOVIZI *La Calandria* (prologo); e G. M. CECCHI prologo delle *Pellegrine* (ediz. Tortoli).

Cecchi per questo rispetto ci ricorda il Ruzzante, che nella *Vaccaria* derivò dall'*Asinaria* di Plauto (1); sì l'uno che l'altro, tolto l'argomento da una commedia del poeta latino in cinque atti, la ridussero e volsero in farsa volgare di tre atti.

Se non che, rilevato ciò per la verità e importanza sua, non occorre però credere che la opera cecchiana sia una pedissequa traduzione e riduzione di quella plautina: nel prologo stesso l'Autore avverte un esempio della libertà, ch'egli ha usato nel suo rifacimento, onde spiega anche la diversità del titolo dato alla sua farsa:

> Non si chiama la farsa il Truculento
> come quella di Plauto, ch'il villano
> si resta là col resto della favola
> sua per chi la vuol, ma l'ha chiamata
> l'Andazzo, e ciò perchè ci son due amanti
> . . . .
> i quali si vagheggian le lor dame
> più per la dote che per altro.......

Adunque il Comico avverte già fin da principio che egli non solo non ha trasportato nel

---

(1) Il CECCHI pure imitò questa commedia plautina nel suo *Martello*. Si potrebbe anche ricordare il *Travolta* dello *Strafalcione* dei Rozzi (Ascanio Cacciaconti ottonaio), farsa in tre atti, in cui è chiaro il ricordo, anzi la parodia dell'*Amphitruo* di Plauto. Cfr. C. MAZZI op. cit. II, 117. L'*Amphitruo* fu imitato tra gli altri fin nei particolari da L. Dolce nel *Marito*.

suo rifacimento anche il tipo del villano (1), il quale nella commedia plautina è di tale importanza da darle perfino il titolo, ma anche ha tralasciato dell' altro, togliendo dall' opera latina solo quanto gli sembrava conveniente e opportuno togliere.

Ne giova quindi, ad uso dello studioso, dar qui in breve riassunto la trama di questa favola, onde ci potremo dispensare dal dare poi l' argomento delle altre, perchè in verità codeste farse, che stanno di mezzo tra il teatro di piazza e quello erudito, non sono tanto notevoli per l' argomento, quanto per la descrizione di costumi, che vi è, e la schietta sincerità degli spiriti onde sono animate (2).

Nell' Atto I due vecchi Lapo e Benozzo s' accordano intorno al parentado della figliuola di Lapo col figliuolo di un compare di Pisa, amico di Benozzo; il loro dialogo corre sciolto e fiorito qua e là di qualche punta satirica contro l' andazzo dei tempi, per cui le doti delle ragazze fuggon la misura, e anche di qualche oscenità, perchè i due vecchiotti bamboleggiano senilmente intorno a una *signora* del vicinato (Sc. I). Segue un dialogo tra la Domitilla tessitora, la Lena, serva della *signora* Lavinia, e Lapo. Curiosa e piena

(1) Cfr. gli *Inganni* di N. Secchi, che riuniscono il *Truculentus* e l' *Asinaria*.

(2) Diamo a preferenza lo schema dell' *Andazzo*, anche perchè, essendo tal farsa ancor inedita, potrà per avventura il nostro riassunto meglio interessare il lettore.

di scioltezza e di brio questa scena, in cui chi fa da moralista è la Lena, chè in vero il vecchio Lapo non è uno stinco di santo; anzi tutto il suo pregar la Lena che lo raccomandi alla signora, pur insistendo perchè si serbi l'onestà delle apparenze, è un vero capolavoro di ipocrisia e di lascivia (1).

La Lena non s'accontenta di parole, ma vuole subito qualche segno della generosità del vecchio, onde i due entrano insieme nella bottega di Lapo (II). Due nuovi personaggi, il giovine Emilio e il suo servo Fora, tra di sè parlando, informano il lettore di buona parte degli antefatti (2): come Emilio fosse prima amante della figliuola di Lapo e sì con lei familiare e domestico da giungere a ingravidarla; come poi egli si sia invaghito della mondana Lavinia e per lei si sia reso povero. Intanto la ragazza ha già partorito secretamente un ma-

(1) Per cotesto ricorda vivamente il Filippo della *Stiava* del nostro CECCHI. Cfr. l'op. cit. sulle *comm. osserv.* Parte II cap. I p. 144 e segg.

(2) Anche cotesto è vezzo tolto dalle commedie erudite: il GIRALDI nel *Discorso sulle commedie* (parte II pp. 83-84) nota che i latini hanno voluto che nel primo atto « si contenga l'argomento » (cfr. ORAZIO *De Arte Poetica* v. 189-90), e il LASCA nel prologo alla *Strega* più chiaramente afferma: « Nelle prime scene del primo atto s'introducono dai compositori migliori alcuni personaggi, che per via di ragionamento aprono e manifestano agli uditori tutto quello che è seguito innanzi..... »; il che precisamente fanno Emilio ed il Fora.

schio, il quale è stato portato in casa della Lavinia. Questa che si era già finta gravida con un altro suo amante, il capitano Durante, ha dato a intendere, come al solito, a costui che il bimbo è frutto dei loro amori; la Lavinia per altro non sa neppur lei che il bambino sia figlio di Emilio. Ma questi, avendo saputo ora che Lapo vuole sposar la ragazza a Pisa, è in gran pensiero di non aver a perdere la moglie e l' eredità. Come ognun vede, questa è una scena che starebbe assai bene per la forma e la sostanza in una commedia erudita (Sc. III). Or ecco lo Strafalcia, famiglio della Lavinia, con contadini e la Domitilla. Lo Strafalcia, essendo da qualche tempo assente il capitano, è stato da costui lasciato a guardia della sua amante; ma egli ha invece permesso ad Emilio di divenire « camerier della camera segreta » nell'assenza del padrone. Ora lo Strafalcia prega la Domitilla, la quale ha molti aspetti proprî d' una pinzochera, di trovargli una qualche giovine donna, con cui trastullarsi; e la Domitilla untuosamente e piamente glielo promette (IV).

Nell' Atto II, dopo un breve soliloquio di Domitilla (Sc. I), tornano a ciaramellare, come nell' Atto I, la Lena e la sua degna amica. La Domitilla domanda notizie della Lavinia e la Lena gliele dà, rilevando soprattutto l' avidità della mondana e ripetendo anche qualche notizia, che il lettore sa già dal dialogo di Emilio e del Fora (II). Ed ecco finalmente la stessa Lavinia. Lo

Strafalcia l' avvisa che il capitano è tornato, onde Emilio deve cedere il posto (Sc. III), poi la Lena magnifica alla Lavinia la ricchezza di Lapo, mostrandosi una esperta mezzana, e avverte la cortigiana che Lapo verrà a visitarla vestito da ferravecchio (IV). Ed ecco infatti Lapo, il quale vien vendendo nastri, saponi, aghi ecc. ed entra in casa della dama (Sc. V). Appaiono il Fora ed Emilio, i quali hanno cercato di ingarbugliar la matassa del parentado tra il giovine di Pisa e la figliuola di Lapo (VI). Finalmente ecco anche il capitano Durante col paggio Rondinino e lo Strafalcia; questi gli dà notizia della Lavinia e del bambinò, e stanno per entrar tutti in casa (VII), quando s' apre la porta e ne esce Lapo. Il capitano dà nei lumi, e il povero vecchio passa un brutto momento; in fine è lasciato andar sano e salvo e il capitano volge le sue furie sullo Strafalcia (Sc. VIII). Infine la Lavinia stessa uscendo di casa e facendo gran festa al Capitano accomoda ogni cosa (Sc. IX).

Nell' Atto III Lapo narra a Benozzo il suo incontro col capitano; Benozzo a sua volta racconta che il giovine pisano, venuto a Firenze tutto lieto a veder la ragazza, a un tratto s' era turbato e avea dichiarato partendo ch' ei non la sposerebbe nè anche se lo coprissero d' oro (Sc. I). Emilio narra al Fora che la Lavinia ha fatto una grossa eredità, onde il capitano la vuol sposare (Sc. II). Ritornando in scena Lapo e Benozzo,

quegli non vuol credere alla notizia di Benozzo, che la fanciulla ha già avuto un bimbo; Benozzo invece lo consiglia a regolare la faccenda con un buon matrimonio (III). Durante e Lavinia si abboccano con Benozzo, che accomoda tutto, anzi prende su di sè di vendere il podere della dama, la quale intende partire col suo sposo (Sc. IV). Ecco ora Emilio, il quale protesta di non aver mai conosciuta la Lavinia, e il Capitano se la beve (Sc. V). Sopraggiunge Benozzo, il quale narra che Lapo dà in moglie ad Emilio la sua figliuola, ma non vuole che più oltre si creda essere il bambino figlio del capitano; e costui, a tutto questo po' po' di roba, s'accontenta di lamentarsi con sè stesso per non essere ancora stato capace di generare un figliuolo (Sc. VI). Con l'apparir di Lapo, si fa la pace generale (Sc. VII); lo Strafalcia sposa la Lena, la Lavinia ridà il podere ad Emilio, che n'era l'antico possessore, e dota il bambino (Sc. VIII).

Ecco adunque come il Cecchi ha steso codesta farsa di chiara derivazione classica, ed ecco altresì come egli anche in ciò ha adoperato con accorta libertà. Vedremo in luogo più opportuno quanto di nuovo egli abbia aggiunto alla favola latina (1); ora ci basti vedere in breve i due caratteri principali che differenziano l'una dall'altra favola; il

(1) Vedi nella Parte II.

che ci illuminerà anche riguardo al metodo seguito dal comico nell' imitazione del suo modello.

Ricordiamo anzi tutto come l' aver tolto affatto dalla favola il terzo amante, il rusticano, ha già grandemente modificato e semplificato l' intrico; non più, nella farsa cecchiana,

> Tres unam pereunt adulescentes mulierem
> rure unus, alter urbe, peregre tertius (1),

ma soltanto due, l' urbano e il peregrino. Di più è mutato affatto il concetto morale della commedia latina e ciò appare evidente solo che osserviamo e raffrontiamo i prologhi delle due opere.

Il Cecchi in fatto, dopo d' aver dichiarato il proscenio, spiega di aver dato il titolo di *Andazzo* alla sua farsa, perchè ci son due amanti, che vagheggian le lor dame più per la dote che per altro, e qui aggiunge:

> Modo di far che s' usa oggi nel mondo.

Il concetto morale è adunque di mettere in iscena e forse di satireggiare l' avidità della dote nei giovani del suo tempo. Plauto invece, dopo aver egli pure dichiarato il proscenio, s' indugia a parlare della *meretrix* Phronesium:

> Haec huius saecli mores in se possidet

---

(1) *Argumentum* del *Truculentus*. (Di Plauto ho sott' occhio l' edizione stereotipa di Lipsia *In aedibus B. G. Teubneri* MCMI).

e seguita illustrando l'avidità di danaro di cotali donne (1). Parrebbe adunque che l'andazzo, a' tempi di Plauto, fosse diverso da quello dei tempi del Cecchi. Almeno i due concetti generali e dirigenti delle favole lo sono, il che si vede forse ancor più chiaramente nel seguito dell'azione. In fatto, dove Lapo e Benozzo (2) lamentano che la dote delle fanciulle abbia ormai fuggito la misura, il giovine Diniarcus nel soliloquio, che, nel *Truculentus*, corrisponde al dialogo tra i due vecchi, lamenta le rovine morali e materiali, di cui l'amor delle cortigiane è causa, e paragona l'amante a un pesciolino che cade nelle reti di astuto pescatore (3). E così via.

Nel resto, la riduzione della commedia plautina non offre nulla di notevole, che noi non abbiamo già rilevato e illustrato ampiamente, quando studiammo le commedie osservate; nè qui è opportuno che ci ripetiamo. In una parola possiamo dire che sostanzialmente la trama (fatta eccezione naturalmente per l'esclusione del terzo amante (4), a a cui già accennammo) è mantenuta; la trattazione

(1) V. *Prologus* v. 12 e segg.

(2) L'*Andazzo* (I, 1).

(3) *Truculentus* I, 1, massime v. 35 e segg. Vedi anche II, 1, dove in un lungo soliloquio l'Astaphium, che è la lena della Phronesium, fa un'ampia descrizione della vita delle cortigiane e della rovina dei loro amanti.

(4) Questo dà materia in massima parte alla Sc. 2 dell'Atto II; alla 1ª del III ecc. del *Truculentus*.

è accortamente accomodata sia al gusto del suo tempo, sia alle nuove proporzioni di farsa. Derivato dalla favola latina è il tipo di Lapo, a cui corrisponde Callicles, se bene questo non mostri avere per la Phronesium la senile passione che Lapo ha per la Lavinia (1); egualmente quelli della cortigiana e della Lena, del giovine e del capitano. A questi il Cecchi ne ha aggiunto altri, che nel *Truculentus* non appaiono, quali Benozzo, lo Strafalcia, Rondinino e va dicendo; ma è chiaro che anche cotesti sono formati su modelli latini, salvo certi aspetti nuovi, che il Comico non manca mai di dare anche ai personaggi più chiaramente e fedelmente imitati.

Nessuna delle altre farse cecchiane del resto mostra così evidente la derivazione, anzi l'imitazione classica: alcune tolgono invece dalle favole latine soltanto qualche scena o qualche motivo. Il *Riscatto* ad esempio (2) deriva dai *Capiivt* di Plauto il motivo del servo e del padrone, che mutano veste e nome: « veste versa ac nomine » (3), onde naturalmente le agnizioni finali di schietto

(1) Per codesto rispetto Lapo, che ama la stessa donna del futuro genero ricorda piuttosto il *Mercator* e la *Casina* che non il *Truculentus*. Occorre osservare anche che, per codesta fregola del vecchio, pur nell' *Andazzo* ci sono tre innamorati come nel *Truculentus*.

(2) Vedi sopra tutto Atto II, Sc. 4 e segg.

(3) *Argumentum* dei *Captivi*. Cfr. *Prologus* v. 38 e segg. La *Serpe* ricorda talvolta l'*Hecyra* di Terenzio.

stampo classico; e ciò in una favola di natura prettamente cristiana e religiosa, come quella che magnifica i miracoli di S. Onorato.

Altri modi e caratteri eruditi. — Se non che, tornando a riguardar le leggi dello stil comico, possiam trovare numerosi esempi di imitazione classica anche nella condotta delle farse stesse: il Cecchi aveva in mente un suo sistema di regole e di leggi, un suo modello foggiato sulle favole antiche, ed a questo si conformava spesso nel comporre le sue, fossero commedie, fossero farse. Nel *Samaritano* p. es. chiaramente appare mantenuta l'unità di tempo e di luogo: in fatto i viandanti Oab e Abia arrivano nel primo atto all' albergo, dove il povero ferito è stato ricoverato; per le lusinghiere parole del buon parassito Bomba vi si fermano a pranzo e ne ripartono sul principio dell' atto III (1); onde chiaramente si argomenta che tutto l' intrico della farsa si debba svolgere in non più di due o tre ore, salvo che que' due viandanti abbiano fatto un banchetto lucullriano o una festa medioevale; il che si dica anche dell' *Acqua-Vino*, la cui durata corrisponde alla durata del biblico convito nuziale.

(1) Vedremo per altro più avanti come il Cecchi in altre farse non tenesse gran fatto a codeste unità e talvolta consciamente le violasse, quando ciò gli potesse tornar opportuno.

Ricordano poi i modelli antichi i lunghi racconti, in cui, come già notammo a proposito dell' *Andazzo*, alcuni personaggi raccontano o gli antefatti o azioni avvenute nel corso dell' intrico rappresentato, ma fuori di scena, o pure anche la catastrofe della favola. Nella *Romanesca* (II, 7) Adovardo, uno dei messi inglesi in Roma, narra la triste storia famigliare del suo re, allo scopo che gli spettatori possano in fine rendersi capaci delle agnizioni e degli inaspettati riconoscimenti. Nella *Serpe* (I, 5) la serva Tessa si fa raccontare dalla sua vecchia padrona, Mad. Lucrezia, come mai tra lei e la nuora sia nata così crudele inimicizia; e anche qui la narrazione non ha altra ragione e altro scopo da quello di informare i lettori degli antefatti, poichè invero non si intende come una serva (e sì che le serve sono e son sempre state a conoscenza di tutti i segreti anche più intimi delle famiglie) non sappia poi neppure perchè la casa de' suoi padroni è travagliata da tribolazione sì grande e certo non facilmente dissimulabile (1).

Spesso poi, come ad esempio nel *Riscatto* (I, 2) codesti lunghi racconti hanno l' ufficio più

(1) Egualmente ingiustificato e per di più inutile è il racconto della Lena alla Domitilla sulla vita della signora Lavinia, nell' *Andazzo* (II, 2). Nessun' altra ragione che di narrar gli antefatti ha il racconto di Alessandro nei *Malandrini* (I, 3) e di Agatocle nell' *Amicizia* (I, 5). L' *Amicizia* in generale abbonda di lunghi discorsi.

modesto ancora di dar qualche notizia sulla vita antecedente di un personaggio, e massime del protagonista; il che sopratutto si ha nelle farse di carattere sacro e religioso, come nel *Riscatto* citato. Talvolta invece gli antefatti sono bensì narrati nelle prime scene del primo atto, ma, anzichè in un lungo racconto di un solo personaggio, in un dialogo di due o più, onde la vivezza e varietà amebea toglie alquanto di pesantezza alla narrazione (1). Ma ciò ben di raro avviene; onde, come nelle commedie osservate, anche nelle farse non mancano le scene, che appunto per codesto, o anche per voler troppo moralizzare e sofisticare (2), riescono gravi e noiose: ad esempio il già citato dialogo tra Emilio e il Fora nell' *Andazzo* (I, 3); quello tra Fazio e Giannozzo nello *Sviato* (II, 2), e quello tra Marta, Tarsia, il Sagrestano e Abelle nella *Gruccia* (II, 3) per non parlare delle vere e proprie prediche, che appesantiscono le scene nelle soluzioni delle moralità, alle quali accenneremo più avanti.

Se non che talvolta, come già nelle commedie erudite, il Cecchi rompe a mezzo i dialoghi, inframmettendo tra le due parti una scena d'altra

(1) Ad es. nell' *Acquisto di Giacobbe* (I, I). Vedi per altro la Sc. 1ª dell' Atto II. Nel *Riscatto* (III, 9) il parassito Dalena non narra gli antefatti, ma il miracolo di Onorato, che è parte della catastrofe.

(2) Vedi la lunga chiacchierata di Filippo nelle *Venture non aspettate* (III, 5).

natura, più snella e più viva, onde anche quelle alcunchè ne acquistano di agilità e di scioltezza. Nella *Romanesca* ad es. il lungo racconto di Sempronio a Tito è interrotto dall'apparire di un paggio, che prega quello di andare a corte. Sempronio manda il servo a prender vesta, berretto e scarpe e continua poi il suo racconto (1); per tal modo, il dialogo resta sempre lungo e prolisso, ma, accortamente interrotto, acquista un poco più di leggerezza.

Egualmente avviene nel *Samaritano*: il dialogo di Doech col Bomba a proposito del ferito, ch'esso ha in casa, è saggiamente interrotto nel primo atto e ripreso poi nel secondo (2). Notevole è poi un altro genere di interruzione, che ha più aspetto di reticenza che altro, e di cui troviamo un esempio nell'*Andazzo* (III, 1). Qui i due vecchi Benozzo e Lapo parlano di Lavinia, di Emilio, del Bravo; quando verso la fine del dialogo Benozzo dice che dalla sorella d' Emilio e dalla sorella di Lapo ha saputo... se nòn che qui Lapo l'interrompe, e poi tutti e due si ritiran in un canto a favellare, perchè altri non li veda. Il lettore agevolmente argomenta ciò che Benozzo possa aver saputo, ma la inter-

(1) *La Romanesca* Atto I Sc. 4, 5 e 6.

(2) L'*Andazzo* Atto I Sc. 2; Atto II Sc. 3. Vedi anche la lunga predica del Vecchio nello *Sviato* (V, 3) come è accortamente rotta in più parti dalle interruzioni di chi la sta a sentire. Parimente nel *Riscatto* il racconto dei miracoli di S. Onorato (I, 2, 3 e 4).

ruzione della scena giova a tener desta la curiosità (1).

Altra legge molto saggia del teatro erudito era che non si ripetessero o per azione o per racconto cose già dette o avvenute sulla scena (2); e il Cecchi anche nelle farse, se non sempre, almeno assai spesso l' osserva. Nell' *Andazzo* ad es. nel tempo dell' interruzione, che abbiam già notata nel dialogo tra Lapo e Benozzo, appare chiaro che Benozzo ha informato Lapo di molte cose, che lo spettatore conosce: ad es. che la fanciulla ha partorito, che il bambino è dalla Lavinia e va dicendo (3); così l' autore accortamente evita un inutile ripetizione. Parimente nell' *Amicizia* (III, 2) Sinolfo convince Nicomaco, con la promessa di danaro, a prestare i suoi servigi; ma non esplica quali essi siano, evidentemente perchè lo spettatore ne è già a conoscenza.

Invece talvolta c' è ripetizione chiara ed evidente; occorre per altro notare che essa è spesso verisimile e naturale: quante volte anche nella vita reale ripetiamo uno stesso racconto e talvolta, per distrazione, alla stessa persona! Nella *Serpe* (III, 3) il ragazzo Grillo ripete la storiella, che lo spettatore già conosce (4), dei medici, i quali dopo aver tentato

(1) Il dialogo tra Lapo e Benozzo è ripreso due scene più avanti (III, 3).

(2) Cfr. A. INGEGNERI op. cit. parte I pag. 31 e segg.

(3) L' *Andazzo* III, 1 e 3.

(4) Dall' Atto II Sc. 8ª e 11ª.

ogni mezzo per liberar lo sciagurato Fulvio dalla serpe, che gli s'è avvinghiata al collo, hanno appressato alla serpe una tazza di latte, onde essa s'è alquanto disviluppata, ma per rannodarsi tosto di nuovo e stringere nelle sue spire anche la perfida Lidia, facendo di lei e del marito un solo fascio dolente. E qui la cosa è tanto più naturale, in quanto lo spettatore non conosce che la prima parte di codesti fatti, essendo la notizia che anche Lidia è rimasta imprigionata, affatto nuova. Meno giustificata è invece la ripetizione di cose già note nell'*Andazzo* (I, 3) e altrove (1). È anche a notarsi che nelle farse codeste ripetizioni sono più frequenti che nelle commedie erudite; il che potrebbe anche significare che il Comico ponesse nello stender quelle un po' minor cura che nel compor queste.

Ma assai mèno numerosi che nelle commedie osservate ci appaiono nelle farse i soliloquî (2); ed è naturale perchè, essendo la farsa genere di quelle più popolare, non potea raccettar soliloqui che al popolo non eran troppo a grado (3). Pure anche nelle farse e nelle commedie non regolari

---

(1) Nelle *Venture non aspettate* (III, 5); nel *Riscatto* (I, 5); nella *Gruccia* (II, 2) (III, 3) ecc.

(2) Dei soliloquî vedi ciò che abbiam detto nell'op. cit. *Le Comm. osserv.* ecc., nella Parte I Cap. I p. 60 e segg.

(3) Il Lasca nel prologo della *Strega* li chiamava « dispettosi e fastidiosi ». È noto che negli scenari delle commedie dell'arte rarissimi sono i monologhi: cfr. L. Stoppato

non son rari gli esempî di veri e proprî soliloqui, alcuni de' quali costituiscono da sè stessi una scena (1); ma sono in generale agili e briosi, onde non riescono gravi se pure qualcuno, non avendo altro ufficio che dar qualche notizia sugli antefatti e sui personaggi, faccia eccezione (2). Ma in generale nelle vere e proprie farse i soliloquî nudi e schietti sono rari; assai più numerosi invece quelli, di cui già notammo qualche esempio anche nelle commedie erudite, i quali soglion chiudere a guisa di commento e di conclusione i dialoghi e le scene.

Osservavamo già allora che tal sorta di conclusione usa ancor oggi, e in fatto ognuno agevolmente ne può vedere la verisimiglianza e la naturalezza. E però non v' ha luogo a maraviglia se nelle farse essi sono assai frequenti. Così nella *Romanesca* (I, 2) quelle ultime parole del servo Anichino tutto addolorato e pieno di tri-

---

La commedia popolare in Italia (Padova, Draghi 1887) p. 141 e segg. Per altro vedi dell'ALIONE soliloquî abbastanza lunghi, ad es. nella *Farsa de Nicora e de Sibrina* ecc.; del RUZZANTE nel *Dialogo facetissimo*, nella *Fiorina* (Atto I), nella *Piovana* (Atto IV), dove son quattro soliloqui di fila; del GIANCARLI nella *Cingana* (I, 1,) (IV, 6) (IV, 17); del CALMO nel *Saltuzza* (I, 2) (III, 2) ecc. ecc.

(1) *La serpe* (I, 7); *Le venture non aspettate* (II, 3) (II, 7) (IV, 1); *L'Amicizia* (I, 7) (III, 3); *La Romanesca* (V, 3).

(2) Ad es. nelle *Venture non aspettate* (III, 1); nello *Sviato* (IV, 2).

sti presentimenti non peccano affatto di inverisimiglianza; nè nella *Serpe* (I, 3) gli acri commenti del ragazzo Grillo alle beghe de' suoi padroni non hanno nulla di artefatto (1). E vero e proprio soliloquio finale o di conclusione è quello, in cui la serva dei *Malandrini* (I, 5) commenta scandalizzata le parole del tristo canovaio, per quanto esso costituisca una scena a sè, distinta e separata dal dialogo precedente tra il canovaio e la serva stessa (2).

Riassumendo adunque quanto fin qui è stato detto, noi notiamo nelle farse del Cecchi, non senza un certo scrupolo e diligenza, osservate le leggi dello stil comico, sia per ciò che riguarda l' uso del prologo e della licenza, sia per la qualità del proscenio invariabilmente posto in istrada, nonchè per il genere del verso usato e per la distinzione e successione degli atti e delle scene. La stessa *contaminatio* e le agnizioni tanto care al commediografo erudito riappaiono, sebbene in più sobria misura, anche nelle farse e non vi

(1) Parimenti si dica dell' invettiva, che il Fora nella stessa *Serpe* (II, 4) scaglia contro i medici, (i quali mentre il malato muore, perdono il tempo in cerimonie) e con la quale si chiude la scena. Vedi anche le *Venture* (II, 8) (IV, 3); *Il Samaritano* (III, 2); L' *Acquisto di Giacobbe* (I, 2) (II, 6 e 10).

(2) Anche il Ruzzante, per dar un esempio di altro commediografo popolare, usa volentieri codesti soliloqui finali. Vedi ad es. *La Fiorina* Atto II; *La Moschetta* Atto I (in fine a quella che par essere la sc. 2.); Atto III ecc.

mancano veri e proprî esempi di imitazione classica. Ora, prima di passare allo studio della *novità* e *originalità* nelle farse del Cecchi, ci giova trattare brevemente la questione degli schiavi, che appaiono nel teatro del Cecchi (1), e da ultimo, a mo' di conclusione, illustrare i motivi che, per essere derivati da qualche novellatore anteriore o contemporaneo al Cecchi, non si possono dire nè imitati dai classici, nè originali.

Schiavi e schiavitù. — Occorre notare anzitutto che, a differenza delle commedie osservate, le quali rappresentano sempre azioni che si fingono contemporanee all' autore, anche se derivate dai classici latini, alcune delle farse ci trasportano in tempi assai antichi, quale ad esempio l' *Amicizia*, che pone in scena l' eroico affetto di Damone e di Pizia durante il regno di Dionigi tiranno di Siracusa (2).

Orbene soltanto in queste si parla di schiavi

(1) Anche illustrando le commedie osservate vi accennammo (cfr. op. cit., parte I cap. I p. 66 e segg.); ma luogo più opportuno ci pare questo, in cui trattiamo delle farse, poichè, dato il carattere popolare di esse, l' apparirvi gli schiavi è assai più notevole e significativo.

(2) Parimenti il *Riscatto* magnifica le virtù di Onorato, che fu vescovo di Arli nel 400 d. C.; il *Samaritano* è finto nei tempi della vita di Cristo o poco dopo; l' argomento della *Gruccia* è tolto dalla storia di S. Niccolò nella *Legenda aurea* del Voragine arcivescovo di Genova. Nel *Putto resuscitato* entra in scena il profeta Eliseo e l' *Acquisto di Giacobbe* ci porta a' tempi del Vecchio Testamento.

e di schiavitù, e veri e propri schiavi appaiono in iscena. Nell'*Amicizia* (II, 1) la Samia chiaramente si rivela schiava e d'esser tale assai si duole:

> Di questo io non ne parlo, poich'essendo
> nata schiava di padre e madre schiavi
> mai provai il ben della libertà.......;

nel *Riscatto* non solo entra un' Agarre schiava, ma altresì un Elpino, mercante di schiavi (1). Nella *Romanesca* (I, 2) l'azione, la quale per altro è difficile determinare a qual data si debba riferire, Claudio dolendosi del destino, che di nobile e ricco l'ha fatto povero e in bando, e lamentandosi dell'amico Sempronio, che finge di non riconoscerlo, vuol morire, onde libera il servo..

> Però, Anichin fratello; i' non vo' più
> chiamarti servitor, perch'io ti libero.

Non è qui per altro del tutto chiaro che cosa intenda di dire Claudio con quel *ti libero*, se cioè dia la libertà a uno schiavo o, come accennerebbe la parola *servitore*, il benservito a un servo (2).

Ad ogni modo resta il fatto che nelle farse,

---

(1) Una schiava è nella *Gruccia* (I, 1 e segg.) e nell'*Acquisto di Giacobbe* (II, 3 segg.)

(2) Anichino nella farsa è sempre qualificato servo, non mai schiavo, come invece Marta nella *Gruccia*, Agar nel *Riscatto* e va dicendo.

genere naturalmente più remoto dall'imitazione classica che non le commedie erudite, nelle farse non appaiono veri e proprî schiavi se non in quelle, la cui azione avviene in tempi, che ancor pativano la orrenda vergogna della schiavitù.

Se poi osserviamo la produzione comica popolare del sec. XVI, vediamo che egualmente gli schiavi non vi hanno parte e, già prima del Cecchi, se qualche autore componeva commedie di stampo classico e commedie di tipo popolare, in quelle di solito faceva entrar gli schiavi, da queste li escludeva (1). Onde io mi confermo sempre più nell'opinione che anche i commediografi eruditi accogliessero nelle loro favole gli schiavi non già per esempî di schiavitù, che potessero aver sotto gli occhi anche nel secolo XVI, ma semplicemente per l'imitazione classica, la quale ai loro occhi sanava ogni novità e bizzarria anche anacronistica (2). In fatto non si capirebbe altrimenti come mai il Cecchi, ad es., accogliesse gli schiavi nelle commedie erudite, così anzi da comporne una intorno a una *Schiava*, e poi non li raccettasse nelle farse.

Noto inoltre che il Cecchi anche in quelle farse, nelle quali gli schiavi sono giustificati dal

(1) Cfr. ad es. la *Fiorina* e la *Piovana* del RUZZANTE e nota come nella seconda le putte Nina e Ghetta ricordino Palaestra e Ampelisca del *Rudens* di PLAUTO; Eulalia e Corisca della *Cassaria* dell'ARIOSTO.

(2) Vedi nell'op. cit. sulle *Comm. oss.* p. 67 n. 1.

tempo in cui l'azione avviene, largheggia in proteste e condanne dell'inumano costume. Nell'*Amicizia* la Samia inveisce contro chi trovò il bell'uso del menar schiavi.....

che sel porti vivo il fistolo
chi trovò questa cosa che e' si vendino
le creature proprio come pecore
e che i padroni che ci compran faccino
manco conto di noi che d'una bestia (1)

e più chiaramente nel *Riscatto*, la cui azione avviene in tempi cristiani, Aurelio ed Ilario rimproverano al mercante Elpino che non è opera da buon cristiano di trafficare fratelli (2). Ora come mai in nessuna delle commedie erudite del Cecchi si notano di queste proteste contro la schiavitù, che a dir il vero sarebbero state più verisimili e naturali in bocca a personaggi del secolo XVI che non a gente del primo medio Evo o dell'antichità? Non forse nelle commedie erudite il Cecchi introduceva gli schiavi sol perchè li trovava nei modelli latini, mentre nelle farse li raccettava perchè eran parte, e sì dolorosa, della vita e dei tempi ch'ei rappresentava? Possono bensì i documenti storici dimostrarci che esempi di schiavi si ebbero anche oltre il se-

---

(1) L'*Amicizia* (II, 1).
(2) *Il Riscatto* (I, 2). Vedi anche (II, 1 e 7) (III, 7); *La Gruccia* (I, 1).

colo XVI (1); noi, ricordando anche che il Lasca proprio nel bel mezzo del sec. XVI diceva: « In Firenze non si vive, come si viveva già in Atene e in Roma, *non ci sono schiavi* e non ci si usano figliuoli adottivi » (2) crediamo che sull'uso degli schiavi nelle commedie si debba attendere, anzichè al giudizio degli storici, a quello dei comici stessi, che gli schiavi nelle lor favole raccettarono.

---

(1) L. Cibrario *Della schiavitù e del servaggio* (Milano, Civelli 1868) arriva soltanto fino al sec. XV nella sua *Tabella* (vol. I pp. 227-235); A. Zanelli *Le schiave orientali a Firenze nel sec. XIV e XV* (Firenze, Loescher 1885) nota pure che nel sec. XV l'affluenza delle schiave era scemata (pp. 93 e segg.); A. Agresti *Il negro nella comm. ital. del sec. XVI* in *Atti dell' Accad. Pontan.* vol. XXII (1892) osserva invece che con la scoperta dell' America la schiavitù ripullulò con tutti i suoi onori. Nel '500 il servo della gleba è scomparso, ma lo schiavo domestico c'è ancora (p. 116); F. Zamboni *Gli Ezzelini, Dante e gli schiavi* (Firenze 1897) nota (p. 332) « che nel cinquecento qui in Italia pochissimi ormai, e più per pompa che per altro, erano tenuti negli ultimi tempi gli schiavi nelle case, e che eglino generalmente, nè allora, nè prima, comechè fossero privi dei diritti civili, non venivano messi alla disperazione, o come bestie trattate » e aggiunge alcune tavole sinottiche, in cui è riunito quanto sulla vera schiavitù è stato documentato; da p. 452 in avanti dette tavole riguardano i sec. XV e XVI. Giungono fino al 1812. — Pel resto basti ricordare il testamento di Filippo Strozzi, le opere del Bertolotto, del Pertile ecc.

(2) *La Strega* prol.

Elementi derivati dalla novellistica. — Come già nelle commedie osservate, anche nelle farse il Cecchi deriva qualche motivo dai novellatori contemporanei o anteriori e però, poi che il Cecchi così operando non credette di contravvenire alle leggi dello stil comico, noi riteniamo opportuno illustrare brevemente anche questo aspetto dell' autor nostro, trattandosi qui appunto delle farse in relazione con le leggi dello stil comico.

Notiamo anzi tutto che assai meno importante è nelle farse tal derivazione; tutto si riduce all' uso di qualche mezzo comico, che per avventura possiam già ritrovare nel Boccaccio o in altri; onde, assolutamente parlando, non si potrebbe forse neppur parlare di vera e propria imitazione. Quindi pare che anche la derivazione dai novellatori sia più propria del commediografo erudito che del compositor di farse popolari.

Il più vivo ricordo boccaccesco è forse nella *Romanesca* dove le vicende di Claudio e la sua amicizia per Sempronio e persino il teatro dell' azione, Roma, richiamano alla mente la novella di Tito e Gisippo (1). Un' altra pallida reminiscenza boccaccesca è forse ancora nella *Romanesca* (II, 4), là dove si magnificano le virtù di una Della Torre di Milano, la quale, avendo ispirato nel Delfino tale amore da essere da costui tolta in isposa e

(1) *Decam.* X, 8.

assunta al trono di Francia, si mostrò così degna del nuovo stato che

> .... si poteva insomma dir di lei
> ch'ell'era regina veramente
> di tutta perfezion ....

il che vagamente rammenta i casi della Griselda boccaccesca (1), se non che è facile notare che tra la figliuola d'un villano e quella di un Della Torre corre troppo gran differenza, per quanto nella farsa e nella novella si parli in termini quasi identici della elevazione delle due fanciulle.

Un altro ricordo boccaccesco — e questo evidente — è nelle *Venture non aspettate* (II, 6), dove quel facchino, che è dal parassito mandato con un barile a tor del vino in casa del padrone, e a cui un ragazzo insolente risponde che il barile è sì grande che certo il padrone deve averlo mandato non a casa sua, ma ad Arno, ricorda quel famigliare di Messer Geri, a cui Cisti fornaio diede egual risposta (2).

Come ognun vede la derivazione dal Boccaccio a ben poco si riduce; e altrettanto si dica della derivazione della novellistica in generale. Di una donna a uso d'uomo si narra nella *Romanesca* (3)

---

(1) *Decam.* X, 10.

(2) *Decam.* VI, 2.

(3) *La Romanesca* (II, 7). Cfr. del CECCHI L'*Assiuolo* (I, 2; IV, 3); gli *Sciamiti* (I, 4); *I Rivali* (III, 8 e IV, 1); di A. F. DONI *Lo Stufaiolo* (III, 2). Ricorda M. M.

e ivi pure di un giovane malato d'amore (1) e di un padre che vuole sposar la figliuola (2); uno scambio, che per altro può ricordare i *Menaechmi* di Plauto, è nel *Riscatto* (3); un travestimento è

BANDELLO II, 36; G. STRAPAROLA *Le piacevoli notti* (I, 4) G. B. C. GIRALDI *Ecatonmiti* (V, 3); S. DEGLI ARIENTI *Le porretane* (XI e LV) ecc. Anche il BOCCACCIO *Decam.* (II, 9; III, 7 ecc.). Cfr. anche del RUZZANTE l'*Anconitana* (Atto II e III); i *Diseguali Amori* del *Dilettevole* dei Rozzi (Benvenuto Flori) ecc.

(1) *La Romanesca* (I, 4). Cfr. del CECCHI *Il Martello* (II, 1); *il Medico* (IV, 4); *Le Pellegrine* (II, 3); *I Rivali* (III, 9); *L'Ammalata.* Ricorda MASUCCIO SALERNITANO *Il Novellino* (III, 25); G. B. C. GIRALDI *Ecat.* (V, 6; IX, 8); SC. BARGAGLI *I trattenimenti* (I, 1); Ser. G. FIORENTINO *Il Pecorone* (XXIII, 2); G. BOCCACCIO *Decam.* X, 7. Nel *Morg.* del PULCI è un suicidio per amore (V, 17); parimenti nel *Berna* dello Strascino. Tre ciechi per amore sono nella *Cecaria* dell'*Epicuro Napolitano.* È a notarsi che nella *Romanesca* (I, 4) chiaramente si ricorda la malattia, in cui per amore cadde Antioco, e anche si cita il medico Erasistrato, che al rafforzarsi del polso indovinò la natura del male. Vedi del CECCHI l'*Ammalata* (II, 3), dove tal motivo è pure ripreso e vedi la novella nel BANDELLO (II, 55). Cfr. LIONARDO D'AREZZO nov. IV (nella *Raccolta di Novelle* Milano 1804 vol. III); F. PETRARCA nei *Trionfi* (I, 2) ecc.

(2) *La Romanesca* (II, 7). Cfr. M. SALERNITANO *Novellino* XXIII. È strana la soluzione dell'*Andazzo* (III, 6), in cui il vecchio Lapo dà in isposa la figliuola al giovine Emilio e poi vuol sposare la sorella di costui.

(3) *Il Riscatto* (II, 4). Qui si tratta più che altro di uno scambio di nomi; di scambî di persona, massime in amore, abbiam raccolto numerosi esempi nella nostra opera

nell' *Andazzo* (1); pure nell' *Andazzo* è una finta gravidanza, la quale per altro può derivare anche dal *Truculentus* di Plauto (2); nella *Romanesca* abbiamo una sostituzione di lettere e una condanna a morte non eseguita (3).

La proposta poi che nell' Atto III (Sc. 1ª) dell' *Amicizia* il dottor Sinolfo reca in mezzo per salvar Damone dalla morte, cioè di farlo tenere per pazzo, richiama sebben vagamente la burla ben nota del *Pathelin* e dell' *Arzigogolo* (4), come alcune parole del Sagrestano nella *Gruccia* non

---

Le comm. osserv. pag. 78 n. 3. Aggiungi A. CALMO *Saltuzza* (IV, 1 e segg.); B. ACCOLTI *La Virginia* (Atto III); G. RAZZI *La Balia* (Atto IV) ecc.

(1) *L' Andazzo* (II, 5). Anche per i travestimenti vedi la nostra op. cit. Parte I cap. II. Aggiungi G. G. ALIONE *Farsa del bracho;* G. A. GIANCARLI *La Capraria*; RUZZANTE *Moschetta* (Atto V); A. CALMO *Saltuzza* (III, 4 e V, 5); molti travestimenti nella *Rhodiana*; vedi anche *Gaudio d' amore* del NOTTURNO NAP. ecc.

(2) *L' Andazzo* (I, 3; II, 2). Cfr. del CECCHI *Il Donzello* (V, 3); *Gli Incantesimi* (I, 1). Vedi F. SACCHETTI nov. XXVIII; M. SALERNITANO (II, 12); G. B. C. GIRALDI *Ecat.* (IV, 7). — PLAUTO: *Truculentus* (II, 4 e 5; IV, 3).

(3) *La Romanesca* (II, 4) (Cfr. *Riscatto* III, 10). Riguardo alle lettere false vedi la nostra op. cit. pp. 45 e segg. In quanto all' altro motivo cfr. BOCCACCIO *Decam.* (II, 9); G. B. C. GIRALDI *Ecat.* (II, 3 e 5). Vedi anche TERENZIO *Heautont.* (IV, 1); PLAUTO *Cistellaria* (I, 3; II, 3).

(4) Cfr. G. GENTILE *Delle Commedie di A. F. Grazzini detto il Lasca* (Pisa, Nistri 1896) pp. 125 e segg.

possono non far risorgere in mente la figura di fra Timoteo nella *Mandragola* del Machiavelli.

Dalla breve illustrazione, che di questi motivi abbiam fatto, apparisce chiaro come per non pochi di essi sia assai difficile stabilire con sicurezza la vera derivazione, poichè spesso con pari probabilità se ne può veder l' origine sia nei comici latini, sia nei novellatori nostri. Al che bisogna anche aggiungere che spesso, per quanto il motivo comico usato dall' Autore ricordi quello che appare nelle favole latine o nelle novelle volgari, pure parlar di vera e propria derivazione può essere arbitrario e talvolta contrario alla verità.

In vero oltre che i fatti umani, per esser l'uomo sostanzialmente sempre eguale a sè stesso ne' varî tempi, si ripetono; oltre che anche i genî di due autori possono fortuitamente incontrarsi nella invenzione d' un motivo, si deve anche considerare che le novelle non sono in que' secoli generalmente parlando, in quanto al concetto, opere originali del loro autore, ma piuttosto sono la forma o la trasformazione artistica di motivi popolari: cioè di scene, di episodi, di fatti, che, accaduti veramente o nati dalla fantasia del popolo, in seno al popolo hanno vissuto e vivono, inspirandone talvolta le primitive forme d'arte, sin che un artista erudito, quale ad es. il Boccaccio, li raccolga di sulla bocca del popolo stesso o li derivi dalle leggende, dai conti, dai *fabliaux* e li assetti nella lor veste artistica più conveniente e spesso definiti-

va (1). Onde chiaro apparisce che, essendo que' motivi patrimonio della cultura popolare e durando essi nella mente del popolo anche dopo che un artista possa averne fatto soggetto e argomento all'opera sua, il comico, il quale se ne giovi nel tessere la tela delle sue favole, può bensì derivarli dalla forma secondaria delle novelle, — il che è fuori di dubbio, quando il novellatore, come ad es. il Boccaccio, è di fama popolare e universale, — ma può altresì toglierli dalla forma originaria perpetua della tradizione popolare (2).

E dobbiamo anche osservare per la derivazione dalla novellistica che essa è cosa ben diversa dall'imitazione classica anche in riguardo al metodo che l'autor comico del sec. XVI appare aver tenuto nel giovarsi de' motivi raccolti

---

(1) Basti qui ricordare ad es. le leggende di *Faust*, di *Don Giovanni*, della *Griselda* ecc. delle quali gli eruditi hanno sapientemente ricercato le origini, fin dove era possibile.

(2) E dalla cultura popolare derivano certi nomi che appaiono qua e là in bocca ai personaggi anche più bassi; p. es. il Prete Gianni citato dal parassito Balena nel *Riscatto* (II, 6). Sul Prete Gianni vedi prefaz. di E. Camerini alle *Lettere di Filippo Sassetti* Milano, Sonzogno 1874 pag. 11 n. 2 e la lettera XC del Sassetti. Vedi anche la memoria critica di Gustavo Oppert *Der Presbyter Johannes in Saye und Geschicthe* (Zeweite verbesserte auflage) Berlin I. Springer (Druch v. Gebr. Unger) 1870 e la prefaz. di A. Neri al poemetto di Giuliano Dati *La gran magnificenza del Prete Ianni* (Bologna 1876).

nelle novelle volgari o nelle favole latine: in fatto dove talvolta l'imitazione classica appare piuttosto una vera e propria traduzione, onde è evidente che il comico erudito teneva sott'occhio nel compor la sua favola il modello latino, la derivazione della novellistica non è — nè naturalmente può essere — un pedestre volgimento dalla forma narrativa alla drammatica, nè si può supporre, in generale, che il comico, componendo la sua favola, abbia tenuto sott'occhio la novella relativa. È più probabile invece, e pare anche più naturale, che il comico componesse le sue favole giovandosi dei motivi raccolti nella novella, solo in quanto essi gli si erano impressi nella memoria per una lettura posata e, poniamo pure, in qualche caso ripetuta o forse abituale. Nè a ciò s'oppone il fatto, di cui anche il Cecchi ci offre qualche esempio, che in alcune commedie si trovino persino delle frasi intere tolte di peso dalla novella, onde fu derivato il motivo comico (1). In vero appar evidente che codeste frasi, come notevoli

(1) Vedi quelle che abbiam già notato nelle *Venture non aspettate* (II, 6) e cfr. *Decam.* (VI, 2). Vedi anche *l'Assiuolo* (V, 2) e cfr. *Decam.* (III, 6); gli *Incantesimi* (V, 5) e cfr. *Decam.* (II, 10); l'*Ammalata* (II, 3) e cfr. F. Petrarca *I Trionfi* (I, II, 122). In alcune commedie poi si ricorda chiaramente la novella, onde la favola o qualche particolar motivo è derivato; vedi ad es. Il Granchio (III, 2) di L. Salviati e cfr. *Decam.* (V, 4); *l'Assiuolo* (I, 2) del Nostro e cfr. *Decam.* (VIII, 7) ecc.

e caratteristiche o per una loro intrinseca vivezza e arguzia o per riassumere in sè stesse il costrutto a così dir filosofico della novella, agevolmente s'imprimono nella memoria e non suppongono affatto una pedestre imitazione; dove, d'altra parte, un vero e proprio studio della novella considerata come modello da farvi su una commedia, importerebbe tale corrispondenza, anzi tale vera somiglianza con quella nella costruzione e nella condotta tecnica della commedia, quale solitamente non si osserva nelle favole derivate dalla novellistica.

Di più: questa imperfetta coscienza nel derivare e la conseguente mediocre libertà nel comporre le favole, ci sembra debbano attribuirsi al nostro comico non soltanto quando deriva da' novellatori, ma altresì quando toglie argomento alle sue farse, p. es. all'*Andazzo*, dalle commedie latine. Questa ci sembra anzi la sostanziale differenza tra l'imitazione classica del Cecchi nelle commedie erudite e quella dello stesso nelle farse: nelle prime si sente che il Comico ha il modello sotto gli occhi e che la stessa libertà, che egli usa nel rinfrancescare e rassettare a suo dosso le favole antiche, è riflessa e meditata, atto voluto da uno studioso perfettamente cosciente. Nelle farse invece — e anche nell'*Andazzo*, per quanto l'imitazione dal *Truculentus* sia spacciatamente confessata — è un nuovo genere di libertà quella dell'Autore; ha un che di istintivo, di irriflesso, di spontaneo

che più si avvicina al gusto popolare; egli si giova dei motivi classici, come di qualunque altro faccia parte della cultura popolare, onde ci pare che per questo rispetto le farse cecchiane si possano avvicinare alle commedie dell'arte, le quali hanno evidenti traccie di imitazione classica, ma non per questo perdono del loro carattere popolare e spontaneo, anzi forse più perfettamente e interamente popolari si mostrano (1).

Questo abbiam voluto chiarire prima di passare all'illustrazione degli elementi schiettamente nuovi e originali delle farse del Cecchi, perchè a qualche lettore non facessero meraviglia i frequenti ricordi classici, che abbiam notato nel Comico nostro. Seguiva d'altronde a lui, come tuttodì avviene alle persone di qualche cultura, che, parlando anche con gente bassa e di basse cose, pure un tal poco

---

(1) Cf. A. Bartoli *Scenari inediti delle Comm. dell' arte* (Firenze, Sansoni 1880) pag. LVIII: « Sarebbe un grave errore... il credere che la commedia improvvisa avesse carattere esclusivamente popolare. In essa anzi entrava un elemento letterario spiccatissimo, e ne abbiamo molte prove ». Il Bartoli ne cita assai; noi notiamo soltanto che nel *Teatro delle favole rappresentative* (Venetia, Pulciani MDCXI) di Flaminio Scala ci sono, come nelle commedie erudite, vicende di pirati, corsari, schiavi, ritrovamenti e riconoscimenti; e in tutte le favole poi travestimenti in copia oltre ad alcuni casi di sostituzioni di donne, di morti e di pazzie simulate, di fratelli simillimi, scambi, finzioni per amore e così via; tutti motivi che ricordano i comici latini o i novellatori italiani.

elevano involontariamente la materia; il che non toglie per altro che il loro discorso sia schiettamente popolare e al volgo agevolmente accessibile (1).

(1) In quanto al vocabolo « popolare » che noi usiamo, è superfluo ricordare che deve intendersi con discrezione e ch'è d'uopo tener presente che il popolo del sec. XVI era a un grado notevolmente più alto di cultura che non quello del Medio Evo.

FINE PARTE I.

PARTE II.

Novità e originalità delle farse e commedie morali del Cecchi.

Abbiamo già dal prologo della *Romanesca* tratto non poco lume intorno alla natura e ai caratteri della farsa quale il Cecchi l'intendeva; entrando qui a parlare della novità e originalità delle farse del Cecchi stesso ci sembra opportuno riprodurne per intero la parte teorica e generale, come quella che più atta appare per sè stessa a spianarci la via a discorrere delle farse in particolare.

La farsa nel pensiero del Cecchi.

« La farsa è una terza cosa nuova
fra la Tragedia e la Commedia: gode
della larghezza di tutte due loro
e fugge la strettezza lor: perchè
raccetta in sè li gran signori e principi (1)
il che non fa la Comedia: raccetta

(1) Ad es. la *Romanesca* stessa, il *Riscatto* ecc.

com'essa fusse o albergo o spedale,
la gente, come sia, vile o plebea:
il che non suol mai far donna Tragedia (1);
non è ristretta ai casi: chè li toglie
e lieti e mesti, profani e di chiesa,
civili, rozzi, funesti e piacevoli:
non tien conto di luogo: fà il proscenio
ed in chiesa (2) ed in piazza e in ogni luogo;
non di tempo: onde s' ella non entrasse
in un dì lo torrebbe in due o in tre.
Che importa? E insomma, ell' è la più piacevole
e più accomodata foresozza
e la più dolce, che si trovi al mondo,
e si potrebbe agguagliarla a quel monaco,
il qual volea promettere all'abate
fuor che l' ubbidïenza, ogni altra cosa.
E le basta osservare il suo decoro
delle persone, essere onesta, stare
nei termini modesti e della lingua,
parlando come parlano i cristiani,
che son nati e nutriti qua da voi (3).
Del resto poi, ell'ha stitichi e larghi,
tutti, vedete, in luogo di fratelli.
E se gli antichi non l'usaron, l'usano
i moderni che vagliono: e se il padre

---

(1) Questa distinzione dei personaggi riguardo alla Comedia e alla Tragedia discende dalla *Poetica* di Aristotile ed è ampiamente confermata e dichiarata dai letterati cinquecentisti, come il GIRALDI, l' INGEGNERI ecc.

(2) Un esempio, come vedremo, è forse nella *Gruccia* (II, 7).

(3) Per altro alcuni personaggi di origine straniera conservano il loro idioma non toscano nè fiorentino.

di quei che sanno (1) non disse di lei
o la non v' era al tempo suo, o forse
era in quei libri suoi che si son persi (2).
E' non disse anco nè de' fogli, nè
de la stampa e de l' uso de la bussola.
Sono cose però da non l' usare,
da che non ne trattò quell' omaccione?
Usi dunque le farse chi le vuole
usare; e sappia che gli è pure il meglio
far così che far mostri e poi chiamarle
o Tragedie o Comedie, che bisognino
le grucce e le carrette a farle andare.
E se le s' useranno dugent' anni
le non saranno cose nuove a quelli
che questo tempo chiameranno antico (3).
Oltre a che egli ha trovato in Svetonio
Tranquillo, scrittor grave e fedelissimo,
che Caligola, terzo imperatore,
qual cominciò a regnar cinqu' anni dopo
la passione del nostro Signor, fece
ardere nel teatro vivo un certo
componitor di farse, perchè in una
avea composto un verso di due sensi (4).
Dal che si cava esser le farse antiche
e che l' erano ancor composte in versi ».

---

(1) Cfr. DANTE *Inf.* IV, 131.

(2) É noto come sia andata perduta quella parte della *Poetica* d' Aristotile, in cui era parola della commedia e certo anche degli altri generi di teatro popolare.

(3) DANTE *Parad.* XVII, 120.

(4) Il passo ricordato dal Cecchi è il seguente: « Atellanae poetam, ob ambigui ioci versiculum, media amphiteatri arena, igni cremavit » (*Caligula*, XXVII).

È questo prologo la più ampia e perspicua dichiarazione dei principî che guidarono il Cecchi nel comporre le sue farse, e come tale ci dà ragione di molti caratteri di esse, che potremmo altrimenti anche supporre casuali od arbitrarî. Negli ultimi versi da noi citati, ad es., ci dà la ragione perchè, come abbiam notato, tutte le sue farse sono in versi. Qui evidentemente risorge il commediografo erudito; poi ch' egli sa che anche presso i Latini si componevano in versi le farse, ed egli però compone in versi le sue, o almeno del comporle in versi si giustifica col citare l' esempio degli antichi.

Ma, lasciando da parte ciò, teniamo sott' occhio il prologo della *Romanesca* e vediamone l'attuazione pratica nelle farse del Cecchi. Intanto osserviamo che il frammesso preposto alla *Serpe* compie, a così dire, la definizione che il Comico dà della farsa nel prologo della *Romanesca*: in fatto dove in questo nota i caratteri, che distinguon la farsa dalla comedia e dalla tragedia, in quello illustra le note che la differenziano dalla Sacra Rappresentazione; le quali noi abbiamo già altrove accennato (1) come consistano sopra tutto nell' essere le farse cose di assai minor pondo delle Sacre Rappresentazioni, spassi affatto popolari anzi infantili, « cosette da struir fanciulli ».

(1) Vedi l' Introd.

Ora osserviamo che questa, che sembra essere nota affatto esteriore e superficiale, rivela invece un carattere intrinseco importantissimo, come quello che ci mostra tosto della farsa la natura affatto popolare e, per sè stessa, remota da imitazione classica e da leggi erudite. La farsa letteraria del Cecchi adunque, nel pensiero del Cecchi stesso, è la legittima erede della farsa popolare, del teatro di piazza (1); ha le vesti un poco più ripulite e rassettate, ma in fondo è ancora la figlia del popolo, un po' monella e linguacciuta, libero fiore del genio comico italiano, erede diretta degli improvvisati attori da trivio e degli istrioni plebei. Continuano bensì gli Zanni a dilettare il popolino in piazza, ma la farsa del Cecchi non era alla farsa plebea se non come una sorella minore venuta in migliore stato della maggiore (2).

(1) Per questo rispetto adunque nen è *cosa nuova*; d'altra parte il D'Ancona *(Orig.* II, II pp. 147-8) ricorda che il Borghini (citato dal Palermo op. cit. vol. II pag. 457, 484, 485, 494) dice che la vecchia commedia fu detta farsa [c'è una commedia del Bientina *La fortuna* (Firenze, Giunti 1583) che può tenersi per farsa]. Poi alcuni belli ingegni parte imitando i latini, parte trovando di proprio ridussero la commedia a perfezione. Di tali rappresentazioni parla anche il Gelli nel suo *Ragionamento intorno alla lingua* (*Opere*, Firenze Le Monnier 1855 p. 311). Ma delle origini della farsa parleremo nel nostro cit. *Profilo storico* ecc.

(2) Nello stesso frammesso della *Serpe* è chiaramente accennato il carattere di maggior riserbo che la farsa ha di fronte agli Zanni, chè, avendo uno degli interlocutori

E in vero la *Serpe* ad es. è una delle farse più fresche, più belle e più popolari a un tempo; nulla di imitato, se non forse tal cosa dall'*Hecyra* di Terenzio e la scena in istrada.

Del resto l'argomento — antipatia e litigi tra nuora e suocera, di cui il marito e figlio è di solito la vittima — è di tutti i tempi, e qui è svolto in forma tutt'affatto moderna: quella nuora, che non può tollerare la suocera e l'ha fatta cacciar di casa dal marito, è benissimo ritratta, e ha qualche aspetto della *Bisbetica* di di G. Shakespeare.

Graziosissime e schiettamente originali, cioè popolari, sono le scene, in cui entra il bambino, figlio della perfida Lidia, il quale porta tra quelle ire e quelle cattiverie l'amabile raggio della sua buona innocenza. Ed è da notarsi l'andamento morale della farsa: nulla di sconcio, di lubrico, neppur di comecchessia ardito (1); ma vero dominatore, anzi protagonista della favola è il potere della Provvidenza, il quale si mostra nelle forme più ingenue e più schiette che coscienze popolari possano imaginare e accettare: la serpe che tenta soffocare dapprima il figliuolo, poi an-

---

espresso il timore che la farsa, che si sta per rappresentare, debba essere una predica da zazzeroni, l'altro ribatte: « sì, ch'io te la vo' empiere: — che vorresti sentir dir come a Zanni »?

(1) Vedremo che questa non è qualità comune a tutte le farse.

che la nuora in pena dei mali trattamenti usati verso la madre e la suocera, è un esempio evidente e palpabile del famoso « dito di Dio » e la farsa del Cecchi ne è una rappresentazione tanto più efficace quanto più semplice e ingenua.

Convien per altro riconoscere che la *Serpe* è forse la più popolare e schietta, sì di forme che di spiriti, delle farse del Cecchi; nell'*Andazzo* già vedemmo come il Comico derivasse da Plauto parte dell' argomento, ma notammo altresì come ciò non ci deve far meraviglia nè indurci a mutare il giudizio sul carattere di originalità e popolarità delle farse cecchiane (1).

LE FROTTOLE-ANNUNCIAZIONE E I FRAMMESSI. — Se non che altri elementi s' aggiungono a mostrarci con innegabile evidenza la natura e l'origine popolare delle farse. Accenno ai *contrasti*, che sono la forma originaria del teatro, fiorente quando nel Medio Evo ogni altra forma era morta o non era ancor nata, e che vedremo riapparire nelle *moralità* del Nostro; e accenno alle frottole a dialogo e ai frammessi, che precedono o s' interpongono alle farse. Non è questo il luogo di rifar la storia della frottola e della sua fortuna (2); mi basta

(1) Anche dell'eroica amicizia di Damone e Pizia noi possiamo ricercar la prima fonte in Valerio Massimo, ma ciò non toglie che il Cecchi nell' Amicizia abbia con ogni probabilità avuto l' occhio anche alla tradizione popolare, che ancor oggi vive.

(2) Ne ho parlato abbastanza a lungo nell' op. cit. *Parva*

ricordare che essa prese talvolta il luogo dell'*annunciazione* fatta dall'Angelo avanti le sacre rappresentazioni e citare l'esempio famoso della *Frottola di un padre che aveva due figliuoli* nella *Rappresentazione di Abramo e di Agar* (1). Cotal frottola ha quattro personaggi: è adunque un vero e proprio piccolo dramma.

Ora se, come crediamo, le frottole si devono considerare come una delle forme, con le quali l'istinto comico popolare a poco a poco pervase e occupò il teatro sacro sino a profanizzarlo e laicizzarlo interamente (2), subito ci diventa chiaro come queste frottole-annunciazione apparendoci non più avanti a una sacra rappresentazione, ma ad una farsa, quali la *Serpe* e il *Putto Risuscitato*, aggiungano una conferma al carattere popolare delle farse stesse. Tanto più che, secondo osserva acutamente il Palermo per la *Frottola di un padre* (3), i personaggi appaiono come presi di tra gli spettatori. È adunque il popolo che stanco di far lo spettatore o l'attore in piazza, vuol entrare comecchessia nel teatro vero; s'accontenta egli, come nelle due frottole di cui ci intratteniamo, di esprimere i suoi

---

Selecta pp. 1 e segg., a cui rimando, se non altro, per la bibliografia il lettore.

(1) Vedi A. D'Ancona *Sacre Rappresent. dei sec. XIV, XV, XVI,* (Firenze Le Monnier 1872) tomo I; *Orig.* I, 385. Tal frottola è a stampa anche nella *Palat.* (E. 6. 5. 3).

(2) Ci intratterremo di ciò nel nostro *Profilo storico* ecc.

(3) *Man. Palat.* (ediz. cit.) II pp. 394-395.

sensi riguardo all' opera, che sta per essere rappresentata, ma intanto esso manda sul palcoscenico i suoi rappresentanti e poi con la farsa vi afferma ormai incontestato il suo dominio.

E, per altra via, non solo si sostituisce all' annunciazione, ma penetra nel bel mezzo dell' azione teatrale coi frammessi. Begli esempi ne abbiamo nella *Serpe* stessa (III, 1 e segg), nell' *Acqua-Vino* (II, 1, 2, 6, e 7) (III, 3, e 12) e nel *Samaritano* (II, 6 e segg.), quest' ultimo rilevato anche dal Mazzi (1). Sono scene distinte dal resto della farsa, dalla quale si possono togliere senza che l' ordine e la perspicuità dell' intrico ne vengano danneggiati.

In esse appaiono dei villani, i quali, quando l' azione è più grave o forse triste, vengono parlando, nel loro rozzo idioma contadinesco, di campi e di vita campestre con goffe invettive contro i padroni e i ricchi in generale. Nella *Serpe* per altro dei due villani Menico e Trilla mentre quest' ultimo, dopo aver tenuto bordone al buon compagno nel dolersi de' padroni e de' ricchi, se ne va, Menico si trattiene sulla scena per tutto l' Atto III e giova a far mettere in luce sempre più l' avarizia e la poltroneria dei medici, che non vogliono curarsi della moglie d' un povero villano come

---

(1) Op. cit. vol. I pag. 297. Cfr. il prologo delle *Dote,* dove parla di quegli imitatori che si credono, con lo introdurvi un *frammesso*, di far commedia nuova.

lui (1); nell' *Acqua-Vino* pure uno si ferma, a cui si uniscono poi altri a cantare la canzone nuziale agli sposi di Canaan.

Il frammesso adunque qui si è andato, a così dire, sciogliendo nella trama della farsa; il villano, comparso in sulla scena quasi per caso, vi si trova bene e vi si ferma e vi si indugia e si mescola agli altri personaggi. Importante carattere anche questo, che conferma la natura popolare delle farse cecchiane, per quanto letterariamente assettate.

Cambiamenti di proscenio. — Ma ciò che più testifica della schietta originalità delle farse cecchiane è il fatto novissimo del cambiamento di scena in una stessa azione. Della immobilità e immutabilità del proscenio vedemmo come il Cecchi fosse geloso osservatore nelle commedie erudite (2), onde una via, una piazza, un giardino dovevano essere scena unica e sufficiente per gli episodî di tutti i cinque atti.

Delle farse invece, se in alcune osserva la invariabilità ed unicità del proscenio, in altre liberamente lo muta e lo varia. Nei *Malandrini* ad es.,

---

(1) Anche nell' *Amicizia* (III, 1 e segg.) è un frammesso, in cui entrano un villano e un medico, e per questo rispetto esso ricorda quello della *Serpe*. Nell' *Amicizia* poi è notevole che anche il medico è introdotto quasi per frammesso, infatti non ha parte alcuna nell' azione e pare recato in mezzo soltanto perchè possa accapigliarsi col villano.

(2) Vedi l'op. cit. Parte I cap. I pp. 27 e segg.

mentre nell' Atto I (Sc. I) il signor Teodoro incarica il capitano Malagigi e i suoi degni compagni Gradasso e Morgante di appostarsi nel bosco vicino alla strada maestra per Roma con molti compagni per assaltare, spogliare e far prigioni i passeggieri, nell' Atto II (Sc. 1 e segg.) il Capitano Malagigi dispone ogni cosa e apposta i compagni, e proprio in sulla scena essi assaltano i mercanti Camillo e Valerio, i contadini Menico e Barcuccio, e i due romiti Arsenio e Rustico. Ora è evidente che Teodoro parlava di una strada e di un bosco lontani, data la natura delle indicazioni che egli dà ai tre malandrini; e i malandrini nel secondo atto già vi sono. Chiaro apparisce infatti che le scene dell' Atto I avvengono nel palazzo del signore o, se si vuol ammettere la scena in istrada (1), avanti a quello; tutti i personaggi che v' intervengono sono o cortigiani come Alessandro e Virgilio (Sc. 3ª) o domestici del palazzo come il canovaio e la serva (Sc. 4ª e 5ª); di più il capitano Malagigi dice chiaramente (Sc. 1ª) che il signore ha mandato a chiamare lui e i suoi compagni. Nell' Atto II invece siamo evidentemente in aperta campagna: una strada attraversa la scena; qua e là alberi e cespugli, dietro cui s'appostano i malandrini; passano i mercanti, i con-

(I) Vedremo che è lecito supporre che il Cecchi abbia violato anche questa che è forse la prima tra le leggi del teatro comico erudito.

tadini, i romiti e quelli fanno il loro mestiere sino a che il vecchio Arsenio, avendo detto in un orecchio a Malagigi qualche parola misteriosa, si fa condurre dal signore. Nell' Atto III rieccoci davanti al palazzo (1): ricompaiono i cortigiani, il signore; vi giunge Malagigi co' due frati; ecco di nuovo la serva e il canovaio, a cui s'aggiunge Silvia, la moglie di Teodoro, e Iorgh, lo stalliere. Evidentemente la scena è mutata di nuovo (2).

Nell' *Acquisto di Giacobbe* abbiamo un altro esempio chiarissimo di mutamento di proscenio, e su di questo non è possibile alcun dubbio perchè l' Autore stesso lo avverte in una didascalia preposta alla farsa. In fatto in essa è detto: « La scena deve essere in dua pezzi fin da mezzo il terzo atto, e in Palestina di Siria, tra' Cananiti. Il resto del terzo atto fra boschi in Efraim, provincia di Mesopotamia; però si volti la prospettiva, o si faccia dal primo lato del palco un paese e dall' altro lato, l' altro; e si avvertisca nel mandar fuora, di non confondere, perchè sarebbe confusione e brutto vedere ». Qui adunque non v'ha luogo a dubbio, e la conferma è data dalla dida-

(1) Qui la scena è chiaramente in istrada come si argomenta da alcune parole scambiate tra Teodoro e Arsenio e da altre di Silvia, moglie di Teodoro (III, 2 e 3).

(2) Un caso analogo a questo dei *Malandrini* è p. es. nella *Virginia* di B. Accolti, in cui la protagonista nell' Atto III si parte da Salerno per Milano e l' azione continua a Milano.

scalia, che chiude la Sc. 3 dell' Atto III: « Qui si svolge la prospettiva, o si resta di adoperare quella parte del palco che si è adoperata fin allora e si adopera l' altra parte, la quale ha da rappresentar boscaglie ». È dunque rotta l' unità di luogo, e anche, in quest' ultimo caso, l' unità di tempo, perchè è agevole intendere che a Giacobbe il passare dalla Siria nella Mesopotamia deve essere costato certo qualche giornata di viaggio (1); il che per altro non ci deve arrecar alcuna meraviglia perchè abbiamo già dal prologo della *Romanesca* potuto conoscere che, secondo il pensiero del Cecchi, la farsa non tien conto dell' unità di tempo

. . . . onde s' ella non entrasse
in un dì lo torrebbe in due o in tre.

Abbiamo già accennato che nell' Atto I dei *Malandrini* la scena può forse supporsi nell'interno del palazzo di Teodoro; ciò è per altro sempre dubbio. Se non che nella *Gruccia*, massime nell' Atto II e III, evidentemente la scena avviene o addirittura in chiesa o almeno in una via, su cui si apre la chiesa. Infatti il Sagrestano invita i presenti ad avvicinarsi ed indica l' effigie di S. Nicolò, al quale Beniamino e lo Sguazza contendenti rimettono il giudizio del loro piato, e

---

(1) Parimente si dica della *Virginia* già citata e altresì dei *Tre Tiranni* di A. RICCHI.

davanti a cui prestano giuramento; più oltre ancora il parassito Divora avverte il Sagrestano di accendere i lumi, e davanti all' imagine del Santo avviene un miracolo: la risurrezione dello Sguazza (1). Probabilmente qui non si tratta se non di un aprirsi del fondo della scena, onde si palesano davanti agli occhi degli spettatori le parti più profonde e prima celate del proscenio (2); ma occorre pur notare che non dovremmo meravigliarci se la scena fosse posta proprio in chiesa, perchè nel pensiero del Cecchi la farsa può far proscenio

ed in chiesa ed in piazza e in ogni luogo (3).

È adunque codesto del cambiamento di proscenio un carattere notevolissimo di originalità di fronte al tipo del teatro regolare, quale vedemmo posto in atto dal Cecchi nelle commedie osservate.

Canto e danza. — Un' altra nota esteriore, per cui le farse letterarie del Cecchi ricordano la natura popolare originaria, è l' accompagnamento, ch' esse dovevano avere, di canti e danze forse anche al principio e certo alla fine. Codesto genere di conchiusioni, per quanto sia poi sa-

---

(1) Atto II Sc. 7.ª; Atto III Sc. 5ª e 7ª.

(2) Nei tragici greci codesto è uso frequentissimo.

(3) Prologo della *Romanesca*. Nella *Mandragola* del Machiavelli alcune scene avvengono pure davanti a una chiesa: ad es. (III, 3 e segg.)

lito anche al teatro di corte (1), non lascia alcun dubbio sul carattere affatto originale e popolare delle farse cecchiane: basta ricordare come anche nelle commedie dei Rozzi si introducessero canti e danze e a non poche di esse si desse termine con una canzone e con un balletto (2). Riguardo al Cecchi, le sue moralità sono in gran parte cantate (3) e delle farse ci testifica ad es. la didascalia premessa all' *Acquisto di Giacobbe*, dove è detto tra l' altro: « Siaci chi sappia sonare la cornamusa e altri strumenti pastorali e ballar per l' ultimo ».

E in fatti da ultimo il pastore Achior si volge al suo compagno Mambre e gli dice:

> . . . . E io vo', Mambre, che noi
> dian ne' suoni e ne' balli e canti....

E segue una « canzone sulla cornamusa e suoni » a cui tien dietro quest'altra didascalia: « Qui si può ballare e sonare a satisfazione

---

(1) Sugli accompagnamenti musicali vedi A. SOLERTI *Gli albori del melodramma* Palermo, Sandron 1904, Vol. I pp. 3-10.

(2) Anche il *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo di Ruzzante recitato a Fosson alla Caccia del 1528* (Venetia, Bonadio 1565) si chiude con un ballo e ha in mezzo anche un canto. Altresì gli Antecessori dei Rozzi ne offrono esempio: P. A. DELLO STRICCA nel *Mezzucchio*, nello *Scatizza* ecc. Per le Sacre Rappres. vedi A. D' ANCONA *Orig.* I, 395-401.

(3) Vedi ad es. nel *Duello et atto scenico della vita attiva e contemplativa*, nell'*Atto recitabile per alla Capannuccia* ecc.

di chi fa: purchè, se si balla, lo sposo e la sposa (*Giacobbe e Rachele*) faccino la prima copia del ballo » (1). In questo caso evidentemente i suoni e i canti fanno parte della farsa stessa, e però ce ne è serbata notizia: ma dalla lettura attenta del testo e delle didascalie, osservando anche che il ballo è in fondo, a mo' di conclusione, poichè dopo di esso non si dicon che poche parole, appare chiaramente che il Cecchi trovandosi a comporre un finale di farsa, in cui si festeggia un matrimonio ha incorporato in esso il canto e il ballo, che di solito seguiva alla rappresentazione (2). E in vero se si pensa, come appare dal frammesso della *Serpe*, che codeste farse si rappresentavano forse sempre *sul prato*, cioè in luogo aperto e libero, ognun vede come esse avessero carattere incontestabile di feste popolari, e come naturalissimo fosse che il trattenimento si chiudesse con canti, suoni e balli. Quelle farse poi che, come il *Samaritano*, avevano gli intesmedi, erano non solo conchiuse, ma anche inframmezzate da canti.

Avendo così illustrato la parte esteriore del teatro popolare del Cecchi, ci sembra ormai di poter trattare partitamente delle farse e delle

(1) *Acquisto di Giacobbe* (III, 8). Canto abbiamo altresì nelle scene 4ª e 7ª dello stesso Atto III.

(2) Parimenti dicasi dell'*Acqua-vino*, (III, 3 e 12), dove sono alcune canzoni cantate dai contadini in onore degli sposi di Canaan.

moralità. Per quanto, come vedremo, tra queste e quelle ci sia un anello di collegamento pure riteniamo opportuno tener distinta la trattazione delle une da quella delle altre; in vero tra le farse e le moralità, anche più affini tra di sè, intercede sempre, come accennammo, questa differenza: che le farse sono una rappresentazione schietta e viva di determinate vicende o storiche o nuovamente imaginate, ma reali, dove nelle moralità entrano simboli e personificazioni di enti astratti, onde le vicende rappresentate più che alla verità della vita, si accomodano a uno schema artificiale di episodî e di contrasti, per i quali dirittamente e semplicemente trionfa il simbolo del bene su quello del male (1).

---

(1) Prima di passare alla parte speciale ci sembra di raccogliere qui brevemente quegli accenni e quegli elementi sparsi nelle farse del Cecchi, i quali ci possano in qualche guisa illuminare sulla cultura dell' autore e dichiarare al tempo stesso quali scrittori egli avesse nell' abitudine del suo pensiero, quando componeva le sue farse. Nel prologo della *Dolcina* ricorda Esiodo come autore di una distinzione degli uomini in lodatissimi, lodati e biasimevoli (Cfr. *Opere e Giorni*, Introd.), e cita pure il sofista Prodico là dove dipinge Ercole giovane che, arrivato in sul bivio, sente un bel dialogo tra la virtù e la malizia; nell' *Amicizia* (I, 1) è ricordato Socrate e son benissimo dipinti i sofisti; in tutta la commedia poi sono esposti principî della dottrina di Pitagora; nel *Samaritano* (III, 6) confonde Socrate con Aristotele; nell' *Atto Recitabile per alla Capannuccia* sono evidenti ricordi virgiliani, massime nelle strofe dette dalla Sibilla Cu-

CAPITOLO I.

Le farse.

Tralascieremo di dare il riassunto dell' intrico delle farse cecchiane, anzi tutto perchè abbiamo già dato quello dell' *Andazzo*, poi perchè l' intrico per sè stesso non offre nulla di veramente notevole, se non in quanto reca in mezzo usi e costumi del tempo, dei quali vogliamo discorrere a parte. Verremo adunque considerando non già le farse a una, a una, ma gli aspetti notevoli comuni a tutte insieme.

Comprenderemo nello studio delle farse anche quelle, che possiam dire semi moralità, quali lo *Sviato*, i *Malandrini* ecc. in cui tra i personaggi

mana; da Dante è tolto di peso un verso del prologo della *Romanesca*; nelle *Venture* (V, 3) è ricordato il passo, ove il poeta dice come sappia di sale il pane altrui; nell' *Amicizia* (I, 1) è ripresa la frase *tener bordone alle sue rime* (Purg. XXVIII, 18); del Petrarca è ricordato un passo dei *Trionfi* (I, III, 86) nella *Romanesca* (III, 5), e un altro (III, I, 166) nel *Duello della vita attiva* ecc; del *Canzoniere* si cita inesattamente un verso (*In morte* Canz. II, 1) nelle *Venture non aspettate* (V, 3); nel prologo dell' *Andazzo* è rammentato il Sacchetti; nella *Serpe* (I, 4) è ricordato Margutte del Pulci, e uno dei *Malandrini* ha nome Morgante; nella *Capannuccia* è riportato un verso dell' Ariosto (*Orl. Fur.* VI, I, 1) e due *Malandrini* han nome Malagigi e Gradasso; altre citazioni e altri ricordi d' indole erudita sono nell'*Amicizia*, nel *Riscatto*, nello *Sviato*, nel *Samaritano* ecc.

veri e reali ne appaiono uno o più simbolici. Tanto più che questi rappresentando solitamente e palesandosi infine o angeli o demoni dànno all'opera piuttosto il carattere di farsa spirituale o sacra che quello di vera moralità. Onde oggetto di questo capitolo sono *La Romanesca*, *La Serpe*, *l'Andazzo*, *i Malandrini*, *L'Amicizia*, *Il Riscatto*, *Il Samaritano*, *L'Acqua-Vino*, *Lo Sviato*, *La Gruccia*, *Il Putto Risuscitato*, e *L'Acquisto di Giacobbe*, a cui s' aggiungano anche *Le Venture non aspettate* come commedia d'intrico, che per non essere imitata dai latini ed avere palese intento morale (1) con qualche aspetto sacro e religioso, ci pare da considerarsi in una con le farse, anzichè con le commedie osservate, o con le Sacre Rappresentazioni, o tanto meno con le moralità.

VITA CONTEMPORANEA. — Venendo adunque a parlare degli elementi nuovi ed originali delle farse cecchiane, notiamo anzi tutto come in esse ci apparisca rappresentata schiettamente la vita contemporanea al Cecchi, non solo negli spiriti, ma altresì nelle sue forme. Già nelle commedie osservate rilevammo che pure in mezzo all'imitazione classica faceva talvolta capolino la rappresentazione della vita del sec. XVI (2), ma essa consisteva soprattutto in alcuni giudizî espressi da qualche personaggio, in qualche fatterello di cro-

---

(1) Infatti nei codici è chiamata « commedia morale ».
(2) Vedi l' op. cit. Cap. III della Parte I pp. 113 e segg.

naca o anche in certi atteggiamenti speciali che qualche personaggio pure derivato dai latini assumeva; qui invece abbiamo talvolta non solo dei giudizî e degli atteggiamenti, ma recata in iscena la vita stessa ne' suoi modi speciali, talvolta ne' suoi fatti.

A non parlare dell' argomento della *Romanesca*, nel quale si potrebbe fors' anco vedere una riproduzione di un dato periodo e di dati fatti storici (1), in questa stessa farsa il sarto Parentraccola ci apre dinnanzi tutta una scena di vita plebea fiorentina. È codesto sarto uno de' più curiosi tipi, o forse caratteri, creati dal Cecchi: egli stesso si accusa al Governatore dell' uccisione di un tale, trovato morto per istrada, e poichè già altri due si son confessati colpevoli di tale uccisione ed egli non è creduto, egli non sa più che cosa inventare perchè gli s' aggiusti fede e intanto narra del suo metodo di vita e de' suoi amici di Firenze. Tra i quali il più caro gli è un tale, detto lo Smillanta « furier del re della catena ». Al che il Governatore dimanda dove tal re tenga la corte; e il Parentraccola:

> Nelle prime taverne di Firenze:
> che vi mesce sempre un vin che smaglia
> e fa fare i capei tamanti grossi.
> Che Albani o Chiarello o Mangiaguerra!

(1) Infatti vi si parla di Giubileo, vi si citano i Della Torre di Milano e si fanno ritrovar in Roma col papa l' Imperatore e il re di Francia.

son piscio di cavallo a petto a quelli.
E poi che canzoncine e sette e otto
e salmi azzurri! So dire, altra musica
che quella qui di cappella..... (1)

L' allegra compagnia di Parentraccola ricorda quella immortalata da Dante, della quale è pur lecito immaginare il vin che smaglia e i salmi azzurri.

Così nell' *Andazzo* che, pur essendo chiaramente derivato dal *Truculentus*, è così fresco e vivo di verità e spontaneità popolare, il vino toscano è levato alle stelle. Avendo in fatto il vecchio Lapo protestato che i nomi in *accio* son tristi, l' arguta Lena ribatte: « o cavatene sempre la Vernaccia e 'l Migliaccio! » (2) E nell' *Andazzo* altresì son ricordati i Cipriani famiglia nobile fiorentina « del primo cerchio » ed è accennata di passaggio l' importazione del piombo dall' Inghilterra in Italia e Toscana (3).

Nelle *Venture non aspettate* è rammentato l' uso del *toccamento* verso i creditori, che è accennato anche in qualche commedia erudita (4); nell' *Acqua-Vino* è accennato l' uso del *cantar maggio* e

---

(1) *La Romanesca* (III, 2).

(2) *L' Andazzo* (I, 2).

(3) *L' Andazzo* (I, 1) (III, 1). I Cipriani sono ricordati anche nelle *Venture* (II, 2), dove sono rammentati pure i Ravignani (cfr. DANTE *Par.* XVI, 97).

(4) *Le Venture* (III, 6).

piantar maggio (1); nello *Sviato* è vagamente descritto il modo di ringraziar la propria dama dopo il ballo, secondo l'uso del tempo...

E poi quando e' finiva,
in sul dar degli onori, e' ti faceva
uno scambietto, e dando della mano
nella scarpetta e con un bell'inchino,
diceva: al vostro onor!...... (2).

e ivi pure è minutamente descritto il vestire cinquecentesco degli eleganti e accennato quello dei modesti borghesi. Quelli che vestivano all'antica portavan certi mantelli stretti detti *straccali*, che dalle spalle scendevano fino al deretano e aveano il cappuccio; i moderni.... ecco in proposito i consigli del competente Mico:

Fate un ferraiuolo
di rascia con un cintolo giù lungo,
una berretta di velluto riccio,
con un gran volo sotto il mento, al modo
che si usano oggi da bruno . . . .

---

(1) *L'Acqua-Vino* (II, 2) (III, 3). Già lo notò il D'Ancona *Orig.* Append. II, 2, 251. — Per curiosità osservo a beneficio di chi volesse far la storia degli stuzzicadenti, che essi erano già in uso ai tempi del Cecchi; infatti i due cuochi dell'*Acqua-Vino* (II, 3), rimproverati dal servo Carillo per esser venuti in ritardo a casa degli sposi, se ne scusano dicendo d'essere stati « a far gli steccarielli per nettarsi li dienti ».

(2) Lo *Sviato* (I, 2).

Questo è da usare di giorno, chè di notte

si portano biscappe e cose corte. (1)

A ciò s'aggiunge che un vero gentiluomo deve sempre portar l'arme. Eccoci adunque dinanzi il gentiluomo fiorentino calzato e vestito (2).

Firenze è poi ricordata amorosamente nello stesso *Sviato* (V, 3); nella *Gruccia* (I, 1) probabilmente si allude a un giuoco fanciullesco in uso ai tempi dell'Autore; qui e altrove si accenna a confratenite, compagnie ecc.: insomma la vita del cinquecento entra in gran parte a fare il fondo di queste farse; occorre anzi osservare che, trattando talvolta il Cecchi argomenti, massime se sacri, assai più antichi, egli vi intromette egualmente accenni al tempo suo, onde talvolta cade in veri e proprî anacronismi.

Così ad es. nell'*Amicizia* (I, 3) si cita il Duca di Guisa, dimenticando il Cecchi che Damone e Pizia vissero sotto Dionigi di Siracusa e non sotto i re di Francia; ed è graziosissimo poi che Annone, uno dei personaggi della stessa farsa, dica di aver fatto insegnare al figliuol suo Damone *lettere greche e latine* come a uno studente dei nostri tempi o meglio come a un frequentatore di

(1) Lo *Sviato* (III, 3). Cfr. didascalia (IV, 1).

(2) Vedi nello *Sviato* (II, 1) descritta anche la moda del vestir femminile di quel tempo.

Studio del rinascimento (1). Nel *Samaritano* poi il parassito Bomba ricorda addirittura una canzone latina.....

> Io sentii già
> una certa canzone fatta in Roma
> o di là perch' ell' era in quella lingua,
> la qual diceva che i presenti e i doni
> placavan ad un tratto uomini e dei (2).

Nel *Putto risuscitato* entra un « converso » dei profeti, il quale vuol andarsene a portare a' suoi « frati » dei pesci salati, e la scena finisce con una tirata contro i conversi, onde in tutto il passo, se voi non sapeste che siamo a' tempi del profeta Eliseo, giurereste che quello è un vero converso e i frati, di cui si parla, son veri frati. E non citiamo altri minori casi, come ad es. che nell' *Acquisto di Giacobbe*, questi presenta a Rebecca una « lettera » e va dicendo (3); ci basti qui di notare come codeste, direm così, distrazioni del Cecchi confermino sempre più il carattere popolare delle sue farse e commedie non regolari; è proprio del popolo trasportare in tempi assai anteriori i suoi modi di pensare, i suoi spiriti, tutta insomma la sua vita.

---

(1) L' *Amicizia* (1, 5). Nell' *Amicizia* (II, 4) è poi intromesso l' aneddoto della spada di Damocle.

(2) Il *Samaritano* (III, 6).

(3) *Il Putto risuscitato* (II, 1); *L' acquisto di Giacobbe* (III, 7).

Forme popolari e spiriti nuovi. — Ma dove più la schiettezza e la spontaneità del Cecchi risplende è negli spiriti popolari di che le farse sono animate. Il popolo, oltre che con le forme della sua vita, vi entra con la fresca vivacità del suo modo di pensare e di esprimersi, con la ingenuità talvolta un po' maliziosa de' suoi atti, de' suoi giudizi, de' suoi sentimenti. Nella stessa *Romanesca* (I, 7) in mezzo a tutti quei re, principi e magnati il popolino si trastulla a suo agio ed esprime i suoi desideri e fa i suoi castelli in aria. Il Roncola, ad es., esclama:

Oh se venisse
quel tempo mai ch' e' si bandisse in piazza
« Il Re Roncola dice e fa » a fede
ch' i' non vorrei che certi villan tangheri
contadin rivestiti portassin vesta addosso (1)
nè che massaia nessuna potessi
far maccheroni che non ne ponesse
da ogni banda dell' uscio uno buon piatto
che chi passa potesse satollarsi
senza danari......

Come si vede è un Enrico IV in miniatura, e la felicità del popolano, che non vede più in là di un piatto di maccheroni, è benissimo espres-

(1) Come abbiam già notato questo verso è, a dir così, ipermetro; quella voce *contadini* ha tutta l' aria e l' aspetto di una zeppa posta lì dal copista.

sa (1). Notevole è altresì nella *Romanesca* come saggiamente e accortamente siano alternate le scene, a così dir, *regali* (2) e le popolari; onde di solito in queste il volgo de' sudditi commenta le azioni de' signori (3).

Nelle *Venture non aspettate* (IV, 4) il popolo poi entra anche con le sue superstizioni e la sua credulità ignorante ed è degno di rilievo quel Bellincia, il quale attribuisce la ventura nel giuoco a una malia « fatta con un occhio di lupo e un cuor di talpa », e quella Lucia dello *Sviato* (V, 4), la quale dice che il triplice parto della gattina è augurio e segno di prossime nozze; o altresì vi entra con la sua primitiva cultura, come il servo Zaffino dell'*Amicizia* (I, 7), il quale espone la dottrina pitagorica della esistenza delle anime nelle fave (4); sempre poi col suo buon senso caratteristico e innato, come nell'arguto

(1) Ricordiamo che nella *Romanesca* (I, 2) è pure quel bel tipo del Parentraccola.

(2) *Reali* chiama il PIGNA (op. cit. II, 110) le scene della tragedia, in cui intervengono grandi personaggi.

(3) Vedi ad es. (II, 7, 8 e segg.); (III, 9, 10 e segg.).

(4) Cicerone per altro, confermando che i pitagorici si astenevano dal mangiar fave, ne dà una ragione ben diversa (*De Divinatione* 1): « Quoniam inflationem magnam habet is cibus, tranquillitati mentis vera quaerentis contraria ». Non già adunque « quoniam mortuorum anima sit in ea (*faba*) » come opina Plinio. Esempio di cultura popolare, come notammo, è anche il ricordo di Prete Gianni nel *Riscatto* (II, 6).

dialogo tra la Menna serva, M. Frasia e Chiappolino del *Riscatto* (II, 1), e come nelle saggie osservazioni del Bomba nel *Samaritano* (II, 3):

> è vizio
> quasi d'ogni uomo l'esser caldo, caldo
> al principio di un'opera e poi tosto
> stancarsi come fanno al trotto gli asini.

Anche da questo esempio si vede come abbondino nelle farse del Cecchi i paragoni e i proverbi, i quali appunto sono sì gran parte del favellare e della cultura popolare. In fatto il Comico nostro largheggia in tali forme vive e caratteristiche di esprimere il proprio pensiero e con la schiettezza tutta propria del popolo fiorisce le scene di similitudini e di metafore, di adagi e di proverbi; alcuni dialoghi si possono dire veramente una successione ininterrotta di cotali forme. Ecco ad esempio un passo della *Romanesca* (I, 9):

Cornacchino: Oh diavolo!
Roncola! egli avvien come a quei buoi
che avevano sognato d'ire a pascere
ed il padron gli fece andare a arare.
Roncola: A chi ha a star mal lo cozzono le chiocciole.
Corn: E le lumache sgusciate lo mordono (1).

---

(1) Il Cecchi stesso di molti de' proverbi toscani da lui usati nelle sue commedie diede la spiegazione nell'operetta *Dichiarazione di molti proverbi, detti e parole della nostra*

In codeste figure anche l'oggetto, con cui si fa il rapporto, per la sua natura denota il carattere popolare del paragone o del proverbio. In verità è tutta la vivezza toscana in questi costrutti logici del Cecchi: sorrida schiettamente o con riposte intenzioni, è sempre il popolo che entra e parla nelle favole cecchiane, ed ecco ad es. che il fratello di latte dell'imperatore « gli è simile a quel che suona gli organi — ma dal lato di dietro alzando i mantici » (1); ed ecco che a opinione di Fulvio nella *Serpe* (I, 2),

> e' sarà, mi cred' io, molto più facile
> a fare stare insieme l'acqua e 'l fuoco
> senza lite e question, che nuora e suocera.

Così nell'*Andazzo* (I, 2) amaramente si sentenzia che « sapienza di poveri e forza di facchino, non vagliono un quattrino » (2).

---

lingua fatta da G. M. Cecchi a un forestiero che ne mandò a chiedere l'esplicazione (pubbl. dal FIACCHI presso il Piatti di Firenze 1820; ristampato presso G. Daelli Milano 1863 Bibl. rara vol. VIII p. 57 e segg.). Vedi sui proverbi toscani la lezione di L. FIACCHI (Daelli, Milano, 1863 Bibl. rara vol. VIII p. 39 e segg.) e raccolti i modi di dire, frizzi e motti usati dal Cecchi nei *drammi spirituali* dal ROCCHI op. cit. vol. II p. 377 e segg.

(1) *La Romanesca* (III, 4).

(2) Un proverbio notevole è ancora nell'*Andazzo* (II, 4): « Gli amanti e le lame son più sicure quanto più son vecchie ».

Nelle *Venture non aspettate* (III, 9) poi il Nozzo tiene al padron suo Alessandro un discorso intero col fare proverbioso e sentenzioso del linguaggio popolare, e nell'*Amicizia* (II, 1) il parassito Formione largheggia in proverbi e sentenze popolari sul pagare i debitori e sul morire, che sono due grosse corbellerie (1). Molti proverbi in fila sono anche nel *Riscatto* (I, 4), e ne abbiamo pure esempi nello *Sviato*, nella *Gruccia*, nell'*Acquisto di Giacobbe* e va dicendo: insomma le farse cecchiane anche per codesto rispetto si possono dire popolari ed originali, come quelle che di sulla bocca del popolo tolgono le sentenze morali, i proverbi e gli arguti paragoni, onde l'atteggiamento del pensiero e lo svolgimento delle singole scene è schietto, libero, spontaneo, come l'atteggiamento del pensiero popolare e il modo di vivere, di parlare, di conversare del popolo stesso.

E giacchè stiamo parlando delle forme d'espressione, direm così, letteraria della vita popolare ci pare di non dover trascurare un elemento assai importante, che dà alle farse del Cecchi e in generale alle commedie di autori fiorentini un carattere singolare: intendo parlare dell'arguzia onde esse sono festevolmente animate (2). Per

---

(1) Nell'*Amicizia* tutta i paragoni e i proverbi popolari abbondano.

(2) F. Flamini nel *Cinquecento* (Milano, Vallardi) p. 284 venendo a parlare appunto dei comici fiorentini intitola il paragrafo: *L'Arguzia fiorentina nella commedia.*

lunga tradizione il popolo toscano è il più arguto e vivace d' Italia, e nessun altro, credo, può vantare nella sua storia tanti capi ameni e cervelli faceti.

È naturale dunque che l' arguzia innata nel popolo sprizzi e scintilli anche nella farsa, che del popolo rappresenta la vita e riproduce gli spiriti: il Cecchi, ad es. là dove la natura dell' argomento lo permette e l' indole de' personaggi lo consente (1) dà libero sfogo alla sua vena umoristica, onde una festevolezza tutta schietta e tutta d' oro ne' dialoghi, ne' monologhi, nelle scene, la quale procede per motti incalzantisi, per facili e innocenti ironie, per allusioni bonariamente pungenti. Nota il Boccaccio, altro arguto ingegno, « essere la natura dei motti cotale, che essi, come la pecora morde, deono così mordere l' uditore, e non come 'l cane: per ciò che, se come cane mordesse, il motto non sarebbe motto, ma villania » (2). Orbene la natura dei motti cecchiani è appunto tale e se pur talvolta, come vedremo, anche il Comico nostro indulge alle oscenità per sol-

(1) Come già notammo per le commedie *osservate*, soprattutto in bocca ai ragazzi pone egli i motti suoi più arguti.

(2) *Decam.* (VI, 3). Vedi sul *motto* tutto il succoso capitolo: *Il motto e l' arguzia nel senso moderno* nell' opera di I. BURCKHARDT *La civiltà del Rinascimento in Italia* (trad. Valbusa, nuova ediz. Zippel) Firenze, Sansoni 1899, Vol. I p. 180 e sgg.

leticare il gusto del popolino, in generale ne' motti serba un'urbanità signorile e a un tempo spontanea che ci dà la vera natura dèl genio fiorentino. Nella *Romanesca* (II, 1) ad es. il ragazzo Cornacchino è argutissimo, massime quando parla di poveri e di famigli:

> che la fortuna, poi che l' ebbe fatto
> tutta l'altra brigata delle genti,
> raccolti in terra quegli avanzaticci
> ne fe' famigli e serve sì come de' pesci (?)
> fece con quei minuzzoli le cheppie.
> E di qui vien che l' hanno tante lische
> come noi sempre mai tante sciaure
> tant' anni e fatiche e mai finiscono (1),

e nella stessa *Romanesca* (III, 2) già trovammo quel capo ameno del sarto Parentraccola, che è un vero e proprio fiorentino levato di peso dai Marmi di Firenze e portato sulla scena. Parimente arguto è il ragazzo Grillo nella *Serpe*, e il Zanzara nelle *Venture* (II, 4), il quale ultimo del suo buon compagno, il Rondine, dice che è buono da quattro cose: a far numero, a far ombra, a consumare e a riempiere una fossaccia. Il dialogo tra Cratero cortigiano e Formione parassito nell' *Amicizia* (I, 1) è pieno e vivo di impareggiabile brio; e così pure quello tra il Bomba e Doech nel *Samaritano* (I, 1). Il Bomba è, come vedremo

---

(1) Vedremo altrove come codesto rimpiangere la condizione de' servi sia motivo assai ripetuto nelle farse cecchiane.

a suo luogo (1), un tipo di parassito più unico che raro, che sa a tempo ben compiere le sue funzioni di gran mangiatore, ma sa anche a una ora, quando occorra, filosofare con senno. Già egli è d' opinione che occorra lasciare andar l' acqua per la sua china, giacchè dugento libbre di pensiero non pagano una mezza oncia nè un terzo di debito (2); e riguardo alle donne ha cotali sue teorie che al sesso gentile non potranno certo esser grate: Io vorrei prender moglie, egli dice, ma vorrei

> ch' ella si
> morisse fra un mese e poi pigliarne
> un' altra e che morisse anch' essa in capo
> all' altro mese per veder qual duole
> più o la prima o la seconda e poi
> pigliar la terza e menarla al Giordano
> quando egli è grosso........

Arguto e curioso è altresì un passo del prologo dello *Sviato*, dove si dice che le male compagnie fanno come fanno quelle scaglie, che getta il ferro percosso bollente, che s' appiccano

---

(1) Quando parleremo dei *Tipi comici*; vedi nella nella parte III di quest' op. *Il parassito*.

(2) Cfr. nell' Atto II Sc. 3 dove il Bomba stesso narra di quel creditore che, avendo pensato insino a mezzanotte com' egli aveva a fare e donde cavare da pagare i creditori, nè avendo trovato il modo a farlo, diceva: Io vo' dormire: pensino adesso i creditori insino a dì del modo ch' essi pos sono tenere per rimborsarsi.

al panno e non si spiccano finchè non portan via con loro il pezzo. Onde si vede che anche nelle moralità, quale è in parte lo *Sviato,* il Cecchi portava gli spiriti e le forme argute popolari (1). Ma la vera arguzia e la più gaia e viva festevolezza è, a così dire, compenetrata nello svolgimento del dialogo e della scena, onde malagevole riuscirebbe fare citazioni appropriate. Basti ricordare che della mancanza di vino alle nozze di Canaan, onde il miracolo del Cristo, il Cecchi nell'*Acqua-Vino* fa dare la colpa a quello *sguazzatore* dello Zatto: il corpacciuto parassito « con quell'altre pevere » de' suoi compagnoni se l'è bevuto tutto (2).

Il popolo per altro, come è noto, non va troppo per il sottile in fatto di libertà nel linguaggio; e però qua e là anche il Cecchi pecca di oscenità e di doppi sensi; io non voglio dire che il Comico abbia usato licenziosità di linguaggio con lo scopo determinato di riprodurre esattamente i modi e la vita popolare; dico che l'oscenità di alcuni passi delle farse cecchiane trova naturale spiegazione nella corrispondente oscenità del lin-

(1) Vedi pure il passo briosissimo dello *Sviato* (IV, 1), dove Mica si rappresenta il giovine Lamberto già padre e nonno; e l'altro della *Gruccia* (II, 3) sul valore della gente presso i Cristiani e pressso i Turchi. Cfr. anche *Il putto risuscitato* (II, 1).

(2) *L'Acqua-Vino* (II, 4),

guaggio popolare. Nell' *Andazzo*, (I, 1) ad es. il vecchio Lapo, parlando della mondana Lavinia, di cui è innamorato, ha frasi scurrili e spiritosaggini oscene (1), e parimente in altre farse si hanno esempi di licenziosità nel linguaggio: si deve per altro osservare che essi sono assai meno numerosi di quelli che già avemmo a lamentare nelle commedie erudite. Del che si può trovar ragione nel fatto che queste ultime sono imitazione delle opere plautine e terenziane, le quali, massime le prime, non sono certo un modello di pudicizia; di più l' indole stessa prevalentemente morale e talvolta religiosa delle farse, e la qualità del pubblico che vi assisteva (2), dovea certo togliere all' Autore di largheggiare in turpitudini di linguaggio, come nelle commedie erudite.

Ma non soltanto per le forme d' espressione è trasportata nelle farse del Cecchi la vita del popolo, ma sì ancora per gli spiriti che l' animano ne' suoi caratteri di odio e di amore, di sincerità rude nell' espressione dei sentimenti. Le commedie osservate, anche quando accolgono i sensi popolari del tempo, hanno quasi sempre un loro contegno riserbato e cauto, risentono sempre della regolarità naturale in un' opera erudita; qui invece abbiamo esempi di una spontaneità tutta nuova,

(1) Anche più oltre (II, 5).

(2) Abbiamo già notato altrove come il pubblico fosse talvolta composto perfino di suore; cfr. prologo dell' *Acquisto di Giacobbe*.

che dà alle scene l'efficacia della verità nuda e cruda, senza fronzoli d'arte, senza fioriture. Nella *Serpe* ad es. il Cecchi mette in iscena un bambino, Lelio, il quale nell'innocenza della sua età non sa capire come mai la mamma sua non gli voglia permettere d'andar dalla nonna, a cui egli vuol tanto bene: che ne sa il povero piccino dell'antipatia e dell'odio che la nuora ha per la suocera? la logica del cuore parla sulle sue labbra e in questa farsa, in cui talvolta l'acredine e l'animosità della Lidia verso la madre di suo marito assume carattere più di dramma che di farsa, il piccolo Lelio porta il mite raggio della bontà ingenua e naturale. Quando gli si proibisce d'andar dalla nonna, egli lamenta dolorosamente: « S'io sapessi ir da me! » e quando gli si dice che è la mamma che non vuole e gli si minaccia ch'ella lo batterà, il suo piccolo cuore onesto si ribella e con la spavalda incoscienza propria della sua età prorompe: « Aspetta ch'io sia grande e io darò a lei » (1).

Ed ecco poi la suocera, la vecchia Lucrezia, che si duole mitemente e tristemente dei figliuoli, che cacciano i genitori di casa e li fanno stentare; ecco un altro fanciullino che le porta un po' di cibo e la conforta (2). Nessuna scena delle

(1) La *Serpe* (I, 3).

(2) Atto I Sc. 5 e 6. Vedi poi la scena, in cui la nuora, la suocera e il bambino s'incontrano e parlano (II, 6) e la scena finale (III, 15).

commedie e farse cecchiane supera questa in leggiadria e grazia commovente; il poeta mostra d'aver tanta vena di bontà e di poesia da toccare veramente il cuore degli spettatori; se anche lui non avesse tenuto e soggiogato l'imitazione petrarchesca, chi sa quali sincere e fresche liriche ei ci avrebbe dato! (1). Certo nell'animo del Cecchi la fibra dell'affetto era sensibilissima e nelle opere sue egli riuscì a farla vibrare con efficacia comunicativa: così nell'*Andazzo* (I, 3), quel dialogo tra il giovine Emilio e il servo Fora, nel quale il padroncino chiede consiglio al servo come a un amico e il servo con vera devozione d'amico tutto gli si profferisce, è sì pieno di vivo e fresco sentimento che davvero non si pensa più ai servi e ai padroncini dei modelli classici.

Parimente il racconto di Agatocle nell'*Amicizia* (I, 5), in cui il povero padre narra quanto ha fatto in vano per strappare dalle unghie di Dionisio il figliuolo Damone, cominciato con tutta l'aridità di una commedia erudita, a poco a poco si va muovendo e concitando, così che anche qui appar chiaro il dramma psicologico, sia pure in embrione (2).

---

(1) È noto che il Cecchi fu anche compositor di poesie liriche, delle quali alcune abbiamo già a stampa: *Poesie di G. M. Cecchi* pubblicate da MICHELE DELLO RUSSO (Napoli, Ferrante 1866).

(2) Anche nelle commedie osservate trovammo in germe il dramma psicologico: cfr. la nostra op. cit. parte I cap. I p. 69 e cap. II p. 122 e segg.

Anche nell' *Amicizia* in fatto la commedia cede talvolta il posto al dramma, come ad es. in quella scena, in cui la moglie e i figliuoli di Damone si gettano ai piedi del tiranno a implorare pietà per l'eroico marito e padre (1). Evidentemente il comico, non essendo legato a nessun modello e trovandosi libero di seguire l'inspirazione del genio suo, alterna le scene comiche alle drammatiche, precisamente come suol avvenire nella vita che il riso finisce nella lacrima e la lacrima nel riso.

E appaiono nelle farse cecchiane i sentimenti che più comunemente si notano nella vita reale tra il popolo: onde o accennati o anche ne' loro effetti rappresentati, vi troviamo l'amor di madre, l'amor coniugale, l'egoismo, la gelosia, l'invidia, il rimorso (2): tutti insomma gli elementi che compongono la vita spirituale e reale del popolo ancor oggi. Quel villano poi della *Serpe* (III, 2), il Trilla, che si duole della malattia della moglie soltanto perchè così essa lavora manco e manica di più, è un vero tipo accortamente trascelto e posto in scena.

Così per le forme e per gli spiriti le farse cecchiane presentano schietti caratteri originali e popolari e recano in mezzo tanto il modo d'esprimersi del popolo, i suoi proverbi e le sue

(1) *L' Amicizia* (III, 12).

(2) Vedi ad es. *La Romanesca* (III, 7); *L' Andazzo* (II, 8) ecc. ecc.

sentenze più gradite, quanto gli spiriti e i sentimenti che più gli son proprî: onde adunque si vede come il Comico, non avendo nel compor farse alcuna preoccupazione da erudito, si mostra e palesa più schiettamente artista fiorentino, cinquecentista e originale.

Dialetti e lingue varie. — Qui, lasciando ormai da parte gli spiriti e le forme popolari delle farse cecchiane, ci conviene considerare di esse un nuovo aspetto che conferisce per altro del pari alla loro originalità e verità: intendo parlare dell'uso dei dialetti e delle lingue straniere.

Abbiamo già notato (1) come nelle commedie osservate il Cecchi non solo, sull' esempio di Plauto, abbia conservato ad alcuni personaggi di nazione straniera la loro lingua nativa, ma altresì a quelli più schiettamente popolari alcune forme dialettali, e abbiamo anche rilevato come ciò sia importantissimo carattere di originalità di fronte ai modelli latini; orbene, codesto carattere si mantiene anzi si accresce nelle farse, nelle quali più liberamente l' Autore segue l' inspirazione del suo genio. Nella *Serpe* (I, 4) ad es. lo Zanaiuolo ha forme di schietto uso popolare......

Non avimo da far quest' anno como
l' anno passado un bel banchetto?

(1) Vedi nella op. cit. *Le Comm. oss.* ecc. in Append. il capitolo *L' uso dei dialetti* ecc.

e così via (1); pretto vernacolo toscano parlano i villani Maciulla e Scorpa nel *Samaritano* (II, 6 e segg.); le serve Lucia e Crezia nello *Sviato* (II, 1); i contadini Mambre e Giannino nell' *Acqua-Vino* (II, 7) (III, 3); nell' *Andazzo* (I, 2) il vecchio Lapo alla Lena, che magnifica la di lui ricchezza, risponde con un « Grand merciè, » col quale forse voleva significare il *grand merci* de' francesi; onde si vede come il Cecchi volesse così fedelmente stare stretto alla verità e alla naturalezza da portare sulla scena il modo di parlar popolare e le voci e le frasi tali e quali l' uso le aveva corrotte o modificate.

Così nei *Malandrini* (III, 4 e segg.) il famiglio Jorgh, tedesco, parla in quel suo italiano, fiorito di forme infinitive, che è ancor oggi tutto proprio degli stranieri del nord o del nord-ovest, i quali vogliano esprimersi nella lingua del sì (2). Nell' *Amicizia* (I, 3) poi il tedesco parla ora in italiano, ora nella propria lingua, così che chi l' ascolta tavolta lo fraintende: *Gut morgen!* grida

(1) Cfr. anche la Sc. 7 dello stesso atto, in fine. Il ROCCHI op. cit. vol. II p. 176 a questa scena della *Serpe* nota: « Il dialetto parlato da questo Zanaiuolo da Norcia, secondo l' intenzione dell' Autore, forse doveva esser l' umbro, ma invece ha più affinità col napoletano ».

(2) Cfr. anche (II, 6). Famigli tedeschi usavano in que' tempi nelle famiglie italiane; forse era gente venuta in Italia col Frundsberg e rimasta poi qui. Anche in molte novelle abbiamo famigli tedeschi: vedi per tutti M. M. BANDELLO (*passim*).

egli a Messer Nicomaco; e a questo, che non capisce, il ragazzo Pero spiega:

..... Padrone, e' dice a voi
che sapete guarire dalle gotte... (1)

Tedesco italianizzato parla la schiava Agar nel *Riscatto* (I, 6; III, 1); ed egualmente la schiava Marta nel *Samaritano* (I, 3; II, 2 ecc.) non ostante l'anacronismo evidente di quest'ultimo caso (2).

Il Cecchi adunque recava in sulla scena i personaggi quali li vedeva nella vita reale e conservava loro tutte le note caratteristiche, ch'essi avevano. Non badava egli se a' tempi del Samaritano o d' Esaù e Giacobbe non era ancora nato l' idioma tedesco e tanto meno il tedesco italianizzato dei nostri cari ospiti del sec. XVI; ma forse egli pensava che a quei tempi non era ancor nato neppur l'italiano e tanto meno il fiorentino; onde, anacronismo per anacronismo, tanto valeva dare ai personaggi quelle note caratteristiche, secondo le quali e' si sarebbero distinti ne' tempi dell' Autore. Forse anche, e più probabilmente, il Cecchi

(1) Codesto essere « introdotti a favellare nella loro lingua, a voler essere intesi per forza e ricevere per risposta fraintesi o burlati i più strani equivoci e bisticci del mondo » è dal Camerini (op. cit. p. 41) rilevato pei capitani spagnuoli, ma, come appare, si verifica anche per i famigli tedeschi.

(2) Così pure la schiava Marta dell' *Acquisto di Giacobbe* (II, 3; III, 3 e segg.).

non pensò nulla di tutto questo; ma, tolta la materia or dalla Bibbia, or dalla Storia, egli conservò ai principali personaggi qualche colore e carattere storico, ma tutta la folla delle seconde parti, che non erano date dalla storia, sibbene aggiunte dall' autore, tutta questa folla egli vide con occhi affatto moderni, e la rappresentò spacciatamente come gente del suo tempo; onde i villani, gli zanaiuoli, le schiave e i famigli tedeschi col loro vernacolo e con la loro lingua (1).

Arte nuova e riflessa. — Ma ciò che finisce di dare alle farse cecchiane carattere di originalità e anche pregio di bellezza è l' arte nuova di che l' autore riveste le scene e i motivi comici.

Notammo già altrove come questo sia l' elemento più notevole di modernità, di cui il Cecchi abbia ornato anche le sue commedie osservate; nelle farse, ove più libero il genio comico si svolge, è naturale che anche più libero sia l' uso di codesta arte nuova, tutta fresca e tutta toscana onde ancor oggi non poche delle scene cecchiane ci sono grate alla lettura.

Intanto, lo stile cecchiano, di per sè stesso agile e sciolto, se pure un po' trascurato, qui si

(1) A proposito di alcuni romanzi contemporanei s' è anche recentemente discusso se fosse lecito introdurre nel dialogo forme e frasi dialettali allo scopo di aggiungergli particolar sapore e colore, ma non è stato mai ricordato, ch' io mi sappia, l' esempio dei comici cinquecentisti.

stende e snoda ancor più agevolmente (1); se nella *Romanesca*, non ostante il carattere un po' grave e solenne della farsa, la quale accoglie re e imperatore, appaiono scene e personaggi schiettamente popolari (2), si può argomentare quanta schiettezza e vivezza d' arte, quanta novità di motivi sia nelle altre più schiettamente volgari per argomento. Del resto nella *Romanesca* stessa le scene tutte son condotte con maestrevole naturalezza, senza nessun esagerato rilievo, senza alcuna boria di parole o di pensiero; nella scena 4ª dell' Atto II ad es. Sempronio, gentiluomo romano, s' offre di far da *cicerone* al Conte d' Arli, anzi lo invita a *far penitenza* in casa sua, poi incomincia un discorso di politica; è adunque la verità della vita, senza fronzoli e senza belletto, che vien portata sulla scena.

Nella *Serpe* poi la famigliarità, a così dire, della scena è giunta all' ultimo punto: alcuni mo-

(1) Del toscanesimo vivo della lingua e dell' agilità arguta dello stile cecchiano già parlammo trattando delle commedie osservate; qui potremmo aggiungere alcunchè, ma non vogliamo entrare nel campo che sappiamo preoccupato da U. Scoti Bertinelli. Cfr. *Rass. Bibl. della lett. it.* (anno XIII, 1905) nella recensione alla mia op. cit. sulle *Comm. oss.*

(2) Vedi ad es. la Sc. 1ª dell' Atto I, la 7ª dello stesso Atto ecc. e ricorda i personaggi della Crezia, del Roncola, di Cornacchino ecc. Abbiamo già osservato che solitamente nella *Romanesca* le scene *reali*, a dir così, si avvicendano con le *volgari* e i personaggi dell' un genere succedono a quelli dell' altro.

tivi comici sono degni di una farsa moderna. Ad es. Grillo (1) racconta alla Tessa le meraviglie di quella strana serpe e a dimostrarne la lunghezza allarga troppo le braccia, così da dare, involontariamente in apparenza, un manrovescio alla serva che l' ascolta. L' atto è un po' volgare di certo e l' ilarità del pubblico è eccitata con un mezzo certamente non troppo artistico; ma occorre pur considerare che il pubblico era precisamente, per le farse del genere della *Serpe*, il volgo, e il volgo ha sempre amato come le parole grassocce così i gesti sciolti da ogni vincolo d' etichetta.

Notevole è poi nell' *Amicizia* (I, 3) l' esclamazione del ragazzo Pero, il quale dopo aver udito tutte le vanterie di quel tedesco beone, che viene in iscena con un bicchiere ed un fiasco vuoto in mano, commenta scherzando: « Questo mi è parso un atto di Comedia ». Come si vede, non ostante l' indole popolare delle farse cecchiane, qua e là traspare la natura dell' arte del Comico, che è arte riflessa, erudita: l' autore, in persona di questo o di quel personaggio, si mette talvolta al posto del pubblico e, come avviene nella vita che spesso le vicende umane sembrano scene di dramma o atti di comedia, così del fatto rappresentato dà egual giudizio, inducendo negli uditori un senso di verisimiglianza, a cui difficilmente uno si può sottrarre. Avviene come uno sdoppiamento dell' a-

---

(1) Atto III sc. 3.

zione teatrale e parte delle vicende finte prendono aspetto di verità e di realtà appunto per quell'astuzia dell'Autore di far rilevare la loro simiglianza con le scene teatrali. Il pubblico, che sa di assistere a vicende finte, sentendole a un tratto giudicare come simili alle finte, è indotto a crederle vere (1); e il Cecchi, usando di tal mezzo a ottener la verisimiglianza, usa certo di arte riflessa e nuova, ma non per questo cessa di esser autore popolare in quanto che del popolo mostra anzi di conoscere la ingenua pieghevolezza a creder ciò che l'autore vuole: vale a dire, è un popolano più furbo degli altri.

Parimente certe similitudini, che il Cecchi usa e pone in bocca anche a gente del popolo, sono in fatto opera di arte riflessa e nuova, ma non tolgono per nulla il carattere di popolari o meglio di *popolareggianti* alle sue farse.

Anzi quanto più sono fatte con arte squisita e tanto più appaiono vere e consentanee col carattere e con la cultura popolare. Nel *Samaritano* (III, 6) ad es. la similitudine, anzi l'allegoria, che

(1) Anche modernamente si usa ciò, e non solo nei drammi, ma ancor ne' romanzi e ne' racconti si cerca di indurre verisimiglianza col far notare che i fatti rappresentati sembran piuttosto scene drammatiche che vicende vere. Poichè la simiglianza è il primo grado della diversità, così il rassembrare francamente i fatti rappresentati a scene teatrali, aggiungendo finzione a finzione, porta a credere che quelli siano veri e reali.

il Bomba fa a Doech, il quale avea continuato l'opera pietosa del Samaritano verso il povero ferito sino al ritorno di quello, è un piccolo capolavoro d'arte sia pure un po' secentistica e nello stesso tempo non ha nulla di inverisimile e di gravemente erudito:

> La casa è buona quand' ell' ha, messere
> buon fondamenti, e si fa sempre meglio
> nel tirar su le stanze: ma, all' ultimo,
> il tetto è quello che fa ch' ella s'abita.
> Egli fondò, voi tiravate su
> le stanze, ma quest' esser ritornato
> ha posto il tetto a questa bella fabbrica,
> e si le ha fatto una gronda magnifica
> ch' ella pare un palazzo e di quei belli:
> e fa una grondaia si gagliarda
> che e' se ne potrà fare una cisterna.

Se vogliamo, l'allegoria è tirata sino all' ultimo punto e forse anche un tantino più in là del convenevole, il che è assai più frequente nelle moralità (1), ma ciò non toglie che anche qui l' arte riflessa, pur palesandosi, non sminuisca affatto l'indole popolareggiante della farsa, anzi elegantemente la confermi.

(1) Cfr. *La Dolcina* Sc. IV: « or dimmi, figliuol mio, e scorgi fisso — (messoti prima i begli occhiai del vero » ecc.) e *Disprezzo dell' amore e beltà terrena*: « Il mio dardo, nol nego, (*dice la bellezza*) il cor saetta — ma la ferita mia piaga è vitale, — il mio stral punge sì, ma non divide — sana piagando e non piagando ancide ».

Così, anche per questo rispetto — e potremmo citare altri esempi — il Cecchi mostra di aver conservato alla farsa il proprio carattere, pur giovandosi della sua cultura e del suo sentimento d' arte ad abbellire e illeggiadrire l' opera comica.

Spiriti satirici. — A quanto s' è detto sugli spiriti popolareschi, che animano le farse del Cecchi, e anche sulle forme che vi corrispondono, s' ha ad aggiungere alcuna cosa intorno ai motivi di satira, che qua e là appaiono nelle opere del Comico. Che il Cecchi abbia avuto deliberato intento di satira nelle farse non affermiamo, come non l' affermammo per le commedie erudite (1); è una satira questa che presenta tutti i caratteri che già notammo nell' arguzia fiorentina; vale a dire, procede a scatti, a sbalzi, a punte improvvise e talvolta inaspettate. Non è l' Ariosto, nè tampoco il Machiavelli; è un buon comico, un cervello faceto, che comincia del resto a mettere la testa a posto, il quale, quando ne ha l' occasione morde volentieri il peccato e anche il peccatore senza aver per nulla la pretesa di fare il moralista e il riformatore.

In vero lo spirito satirico è ingenito nella natura popolare, ed ha più aspetto in essa di mo-

(1) Per altro C. Giannini nella pref. all' *Acqua-vino* (Ferrara 1878) mostra di crederlo affermando che il Cecchi « cercò di giovare alla morale pubblica, mirando a migliorare e perfezionare la privata, con volgere in derisione i vizî onde eran macchiati i suoi coetanei » (p. VIII).

nelleria birichina, che intendimento di virtù austera: far la satira di qualcuno è cosa allegra e che mette il buon umore; raramente in fondo al sorriso del Cecchi c'è il tremolar d' una lagrima. La *farce de Pathelin* parmi possa essere il tipo di codesta burlesca satira popolare (1): il tiro birbone giocato all'avvocato è quello che attira la curiosità e l' interesse popolare; la satira degli avvocati imbroglioni ce la vediamo noi e certo anche il volgo spettatore ce la sentiva, ma non era essa certamente la sostanza vera dell' opera.

Riconosciamo pure che non si può parlare adunque di vera satira, vale a dire di vero intento morale e civile nelle farse del Cecchi, ma ciò non è infine che un argomento di più per dimostrare il carattere popolaresco persistente in esse farse, non ostante l' assettamento letterario, che l' Autore ha loro dato. Di più (e giova notarlo prima di andar ricercando gli spunti satirici nelle farse cecchiane) codesto carattere popolaresco e

---

(1) Sulla *farce de Pathelin* vedi E. CHARLES *La Comédie en France au seizième siècle* (Paris Didier 1862) p. 1 e segg. Vedi anche P. NAPOLÍ-SIGNORELLI op. cit. tomo VI libro IV capo I p. 64 e segg.; P. L. GINGUENÉ op. cit. Paris MDCCCXIII, Part. II Chap. XXIII p. 286 e sopra tutti L. PETIT DE IULLEVILLE *Le Théâtre* ecc. chap. II p. 46 e segg. e A. FABRE *Les clercs du palais* (Lyon, Scheuring 1875) II ed. e chap. IX p. 279 e segg.; nell' *Histoire du Théâtre francais* ecc. vol. III è riportata quasi integralmente. Vedi del resto l' op. cit. di G. GENTILE.

nient' affatto erudito e riflesso della satira comica cecchiana ci permette di studiare attraverso di essa alcuni altri aspetti della società e del vivere di quel tempo, assai meglio che non se ci stesse davanti un' opera meditata e ponzata di un autore pensoso dei destini dell' umanità. Ci passano avanti medici, ebrei, giudici, monache, preti, frati; il sesso femminile non vi è risparmiato e non vi mancano desideri e sospiri, diremmo, socialistici.

Nella *Serpe* i medici (1) son davvero ben conciati e appaiono vani, ignoranti e sciocchi. Maestro Piero e Maestro Antonio si fanno dapprima di gran complimenti: « *Veniatis domine* » dice Piero al collega, ma questi francamente dichiara di non sapere che fare contro quella serpe misteriosa; allora Piero osserva:

> Andiam dove noi siam chiamati per
> che, profittando o no, *venit argentum.*

E stanno per entrare in casa del paziente Messer Valerio, ma prima occorre far cerimonie e cedersi il passo e badaluccarsi per ciò sulla porta...

(1) Anche nelle farse, come nelle commedie erudite del Cecchi, manca il pedante; invece il dottore ha alcuni caratteri del pedante: p. es. quel parlare mezzo in latino e mezzo in italiano, che gli è proprio: *Serpe* (II, 4) e (III, 5); cfr. del Cecchi *La Moglie* (IV, 6 e 7), L' *Ammalata* (II, 3), *Il Medico* (I, 2) ecc.

Piero: Passate innanzi voi.
Antonio: Minime.
Piero: Ah! domine
non faciatis mihi iniuriam.

E finalmente entrano, accompagnati da una giusta invettiva del Fora; all' uscirne trovan pure il fatto loro (1). Nell' *Amicizia* le faccende non vanno meglio: M. Nicomaco tocca le beffe del suo stesso *ragazzo* Pero e si mostra ben taccagno e sordido con quel suo promettere come desinar di gala un pezzo di pane rinvenuto nell' acqua con due gocciole d' aceto e un poco di sale (2). In verità la gretteria di M. Nicomaco ricorda quella dei *senes* latini, e più che satira pare che l' Autore voglia fare di codesto dottore un' ingenua caricatura (3). In fatto più oltre la pecoraggine di Nicomaco tocca l' ultimo punto, onde Pero dice che in una visita esso ha fatto ridere fino i banchi, e il parassito Formione lo chiama « mul da girare » e « lo spasso dei cittadini ». Se non che qui la definizione della medicina, posta in bocca a sì famoso asino, pare in verità affermare nel

---

(1) *La Serpe* (III, 4).
(2) L' *Amicizia* (I, 2).
(3) L' *Amicizia* (II, 2). In fatto nel Prologo è detto che li Medico è intromesso perchè con la sua ignoranza e melensaggine tenga allegro o guarisca chi ha gli umori malinconici. Vedi ciò che si dice del Medico tra i *Tipi Comici*.

Comico un intento di vera satira contro la medicina empirica de' suoi tempi.

Tu debbi sapere, dice egli al ragazzo,

che l'arte nostra è uno apporsi. Quando ch'io entro
in casa d'un malato e ch'io lo trovo
peggiorato, acciò che paia ch'io intendo
la cagion di quel suo male vo' guardando
per camera e s'io veggo o scorze o ossa
o cose simili e io dico: costui
gli ha fatto un gran disordine.... (?)
gli ha mangiato o frutta o carne o simil
et delle dieci volte io m'apponevo... (1)

Anche nel *Riscatto* M. Gherardo medico ha le beffe insolenti e le punture mordaci di Chiappolino, il suo ragazzo; ma con queste anche le maledizioni di quella poveretta di Madonna Frasia, alle cui preghiere egli non ha voluto dar retta (2); nel *Samaritano* il ragazzo Mosca fa pure de' medici una viva satira e ne pone in luce la trascuratezza, l'ignoranza e l'avidità di danaro (3).

---

(1) Nel codice che ho avuto sott'occhio i versi non sono così disposti e divisi, ma in modo anche peggiore e più inesatto di quello che a me è riuscito di trovare. Vedi nella Parte III di questo lavoro, dove si parla del *Medico*, un altro tentativo di partizione in versi.

(2) *Il Riscatto* (I, 1) Vedi anche (II, 8).

(3) *Il Samaritano* (II, 1 e segg.). Tutta la farsa è una satira contro i medici. Vedi (II, 7) e (III, 5). È notevole ciò che nello stesso secolo diceva dei medici ERASMO DA ROTTERDAM (*Elogio della Pazzia* Milano, Daelli 1863 — Bibl. rara N. 17 p. 66): « Il principale vantaggio della me-

In verità se noi vogliamo guardare al ripetersi in tutti i medici, che appariscono nelle varie farse, delle stesse note caratteristiche e personali, dobbiamo riconoscere che con essi il Cecchi ha creato non de' caratteri, ma de' tipi, e però quel qualunque intento anche largamente satirico, ch' egli può aver avuto, s' appunta più contro la classe che contro gli individui, più contro il peccato comune che contro i singoli peccatori, il che ci ricorda i modi della commedia greca nuova e di quella plautina e terenziana, nonchè della nostra erudita.

Così si dica degli accenni satirici sparsi qua e là contro i giudici (1), contro i cortigiani (2) e va dicendo. Il comico sembra talvolta più che altro teorizzare; come ad es. in questo passo dei *Malandrini* contro la vita di corte:

> Et è il proprio delle corti questo
> che non si vegga mai riso che sia
> simile al cuore, nè arrivi mai
> la verità dove lor sieno aperti.

Parimente contro le monache, per quanto un poco più praticamente e solidamente; infatti nella *Romanesca* son dette usuraiacce delle maggiori che si trovino al mondo....

---

dicina si è che quanto più colui che la esercita è ignorante, ardito e temerario, tanto maggiormente viene stimato ».

(1) Ad es. nella *Romanesca* (II, 6).

(2) *La Romanesca* (I, 4) (II, 7); *I Malandrini* (I, 3).

le ne vogliono più di
cento per uno: una insalatina
che le ti dien, ti chiede una tonaca (1).

E nella *Dolcina* si ripete che le son sazievoli e che hanno mille pretese e molte arie (2). E qui nella *Dolcina* con le monache son presi di mira anche i preti e i frati e il loro godersi la vita senza far nulla di nulla....

ch'io ho veduto che gli sguazzan tutti
benchè e' non abbin nulla; chè alla fine
Dio vel meriti paga ogni gran debito (3).

Nel *Samaritano* si intende benissimo che il Comico parlando del levita il quale, visto il povero ferito giacente a terra, tirò oltre, vuol pungere i preti del suo tempo...

E voglion poi che noi crediam lor quando
e' lodano il digiuno a corpo pieno (4),

e nel *Putto risuscitato* (II, 1) in que' *conversi* par proprio di sentire un che di fratesco.

---

(1) *La Romanesca* (I, 1); vedi anche (II, 4).

(2) *La Dolcina* Sc. V. Cfr. *Il servigiale* (II, 6). Notevole si è che il prologo della *Dolcina* ha in principio: *Rev. Madri*, il che par indicare che la rappresentazione avvenga in un convento di suore.

(3) *La Dolcina* Sc. V. Cfr. *La Dote* (III, 2): « che sono usi con un Dio ve lo meriti a fuggire la fatica e' disagi per l'amor di Dio; e far le guance grasse alle spese de' balocchi che credon loro ».

(4) *Il Samaritano* (I, 2).

Con le donne già vedemmo il Cecchi non troppo cortese nelle commedie osservate (1); nè qui si smentisce; anzi mentre là, almeno ne' prologhi, è galante con le donne lodandone la bellezza e la gentilezza salvo poi a conciarle per le feste nel corpo della commedia, qui non è neppure in tutti i prologhi cortese, ma ad es. in quello della *Serpe* le punge acremente, massime per i continui litigi tra nuore e suocere. Nell' *Andazzo* poi leggermente ne satireggia la mobilità e l' incostanza per bocca dello Strafalcia:

> O io torrei
> innanzi a guardare uno staio pieno
> di pulci e menarle a spasso ogni
> dì al bosco e ogni sera rimetterle
> nello staio tutte che torre a guardare
> una donna.......

e poi ne morde la loquacità (2). Nell' *Amicizia* Pero consiglia a Ruspa una buona medicina contro la moglie Catera, che s' è messa a letto: tagli un querciolo e lo faccia bollire; poi per due volte le dia l' acqua calda a bere; alla terza col querciolo rimondo le dia venti bastonate sulle spalle e forte, e la donna balzerà dal letto,

> perchè la Noce, l' Asino e la Donna
> non posson mai guarir senza bastone (3).

(1) Op. cit. p. 241.
(2) L' *Andazzo* (I, 4).
(3) L' *Amicizia* (III, 4 .

Nello *Sviato* si lamenta che le donne abbian troppe baie pel capo e satiricamente si descrive la loro smania dell' andar vestite con eleganza e con lusso; nella *Romanesca* si punge la loro vanità e volubilità e incontentabilità....

Le darebbero che fare ad un comune
e straccherebbero dugento corrieri;
che elle hanno nel capo più girandole
che maggio fiori e che settembre pampani (1).

Contro i suoi tempi poi il Cecchi in generale è severo e volentieri si sfoga in lamenti e in invettive, sia pure in forma piuttosto comica che seria: è in realtà il carattere proprio dell' età questo non poter prendere sul serio nulla, tranne forse l' arte e la cultura (2), e il sorridere anche quando l' argomento è lacrimevole. Talvolta per altro in fondo all' ironia burlesca pare, se non di veder tremare una lacrima, di sentire almeno il fiotto acre del sarcasmo e dello scetticismo:

Orsù che oggidì la carità
è per tutto a un modo e chi non ugne
ben le girelle, spesso non le corrono (3).

---

(1) La *Romanesca* (I, 3).

(2) Vedi per tutti F. De Sanctis *Il Cinquecento* in *Storia della Lett. Ital.* e C. Gioda *Machiavelli e i suoi tempi* (Firenze, Barbera 1874) massime a p. 562 e segg.

(3) *Il Samaritano* (I, 1).

Veramente si potrebbe dire che dacchè mondo è mondo la è sempre stata così, e i nostri tempi purtroppo non sono molto diversi da quelli del Cecchi, ma ciò non toglie che il fatto lamentato non sia proprio anche del cinquecento, e però con piena verità il Cecchi pone il lamento amaro in bocca ad alcuno de' suoi personaggi. Anche oggi si devono deplorare mille giovinezze sciupate ne' vizi, misere vite a cui si fa notte innanzi sera: ma forse per questo negheremo fede al Comico nostro quando deplora le giovinezze perdute del suo tempo? (1) Ben volentieri m' indugio un tal poco su di questo argomento, perchè gli studî letterarî hanno anzi tutto e sopra tutto lo scopo di illustrare le manifestazioni e le forme della civiltà di un popolo in questa o quella epoca storica, e non soltanto l' intento di scoprir documenti nuovi o di sapere quanti motivi un comico possa aver derivato dai latini o dai novellatori paesani.

In verità non rade volte il Cecchi punge, sia pure senza profondo intento di critica e di morale, i suoi tempi e il loro carattere (2); e tanto più accuratamente noi dobbiamo rilevare questi accenni morali e satirici in quanto essi non appartengono nel loro significato vero ad una età piuttosto che all' altra, a quella più che alla nostra; pare anzi

(1) Vedi ad es. *Lo Sviato* (II, 2).

(2) *Il Putto risuscitato* (II, 2); *Le Venture non aspettate* ecc.

che il secolo nostro abbia raccolto e continuato gli spiriti degli avi del sec. XVI, onde ad es. il moderno insorgere contro le classi dominanti, contro la prepotenza del denaro e la corruzione ha una strana somiglianza con quanto, assai più mitemente e debolmente, ma non meno veramente, i comici del sec. XVI dicono contro l'andazzo dei loro tempi. Per altro anche qui si nota quel carattere di generalità che toglie alla satira o anche alle invettive di quelli aspetto e sostanza di insurrezione efficace, riducendole a semplici lamenti e querele contro, a così dire, il concetto astratto, tipico del male, della corruzione, del vizio trionfante. E sì che se ci possono essere esempi luculenti di corruzione, si trovano precisamente nel secolo di Leone X e dell'Aretino.

Ad ogni modo qualche notevole aspetto del malessere non solo morale, ma anche sociale, è rilevato pur nelle farse del Cecchi; nella *Serpe* ad es. Menico e Trilla villani rassegnatamente e pur amaramente lamentano la loro condizione di povera gente oppressa e accaneggiata:

> Trilla, la va così pei nostri pari
> e' ci bisogna far come fa l'asino,
> portar la soma e dar ad altri il vino
> e ber l'acqua per noi (1);

nella *Romanesca* la Crezia e il Roncola si dolgono

(1) La *Serpe* (III, 1). Anche nell'*Andazzo* abbiamo di tali accenni satirici. Cfr. Gli *Sciamiti* (II, 5).

della poca generosità di chi possiede e può dare e non dà; anzi il Roncola esce in una sfuriata tutta popolare e tutta fiorentinesca viva e forte:

> .... quanto a ben, se il fiume del Tevere
> menasse polli freddi e stiacciate unte
> e' non ci tocchere' quasi a vederle.
> Pur i' dirò la vendetta dei poveri:
> E' morranno i riccacci come noi
> se crepassin ancora in ogni modo (1).

Ecco qui delle frasi che potrebbero parer violente e, a così dir, sovversive, se l'Autore non le mettesse in bocca d'un servo, che in fin de' conti è devoto al suo padrone, e se non saltasse subito all'occhio il colore burlesco ch'esse hanno: pare che chi le dice abbia sì ragione di dirle e anche le dica per isfogo di verità, ma in fondo sia un buon filosofo della vita, che quanto lo riguarda e lo tormenta accolga certo a malincuore, ma anche con la convinzione che le cose, essendo sempre andate così, devono anche continuare e continueranno ad andar così non ostante le sue querele, per quanto giuste.

Non c'è insomma in questa satira popolare una coscienza così forte e piena che permetta a chi la fa di protender innanzi lo sguardo e di volere e preparare il futuro: c'è soltanto il malcontento del presente, e neppur esso così profondo

---

(1) *La Romanesca* (I, 7). Cfr. anche (II, 1).

da dare alla forma d' espressione senso di tragicità e spesso neppur di serietà. È un riso un poco amaro, ecco tutto, ma è sempre un riso: vera invettiva e vera satira forse non ci è mai.

In fatto nel sec. XVI, in cui ancor non pochi si numerano i casi di vera e propria schiavitù, dura pur sempre nel popolo quel senso di sommissione e di sudditanza, che la plebe d'oggi giorno ha smarrito forse per sempre; in realtà i servi, che ci appaiono nelle commedie del '500, anche quelli che più si scostano dal tipo classico dei servi plautini e terenziani e però più si avvicinano al vero servo del sec. XVI, al servo libero, che Ruggero Bonghi notava mancar affatto nelle commedie erudite (1), non conoscono ancora quegli spiriti di personale dignità e di cosciente orgoglio che gli enciclopedisti di Francia due secoli dopo contribuirono a risvegliare e che il socialismo del sec. XIX esaltò e condusse anche a trionfi incontestabili.

---

(1) R. Bonghi *Le nostre commedie del sec. XVI e un dramma francese del XIX* in *Nuova Antologia* 16 gennaio 1887: « Questi servi, che si trovano in tutte le commedie del cinquecento, non son certo gli attuali. Eran quelli della famiglia di quei tempi? Io non lo credo. Erano gli schiavi delle famiglie latine e sopra tutto delle greche, i quali entravano coi loro padroni in relazioni affatto diverse da quelle in cui sono stati i servi liberi poi ». Vedremo per altro che per qualcuna delle farse si può far eccezione.

In realtà, ciò che Annone (1) dice dei signori è opinione e sentimento comune dei servi, quali ci appaiono nelle farse del Cecchi, anche in quelle più libere e originali:

> Li Signori son grandi ed hanno gli occhi
> e gli orecchi per tutto e sanno e intendono
> li pensier non che i fatti, e anco spesso
> o da sospetti o da relazïone
> sinistra piglian onta in cose dette
> o fatte ad altro fine, onde bisogna
> temergli e riverirgli, ubidir sempre
> e non parlar di loro, se non in bene
> e non potendo dirne bene, prudenza
> è tacer...... (2).

Tutt' al più in qualche occasione speciale sbottano e sfuriano, quando sanno di passarla liscia, precisamente come il servo d'Orazio che approfitta della « libertate decembri — quando ita maiores voluerunt » (3) per sciogliere lo scilinguagnolo e liberarsi il gorgozzule. In generale i servi si lagnano e brontolano tra loro *in chamera charitatis* (4) e gala se capita qualche regaluccio dal padroncino.

---

(1) L' *Amicizia* (I, 5).

(2) Cfr. L' *Acqua-vino* (I, 4).

(3) ORÀZIO *Satyrarum* lib. II, 7, v. 4-5.

(4) Vedi anche lo *Sviato* (I, 2 e 3); *Il Putto resuscitato* Atto I scena unica e (II, 1); L' *Acquisto di Giacobbe* (II, 7) ecc.

Rileviamo adunque e notiamo anche questa forma quale che sia di satira, senza volerci per altro vedere più di quello che ci fosse: in que' tempi del resto in cui il dominio spagnuolo consolidato aveva ormai abituato tutti i colli a piegarsi riverenti e a Carlo V salivano gli incensi di tutti i poeti, e la stessa Vittoria Colonna chiamava tradimento il pensare a togliere l'Italia dall'egemonia imperiale (1), sarebbe vano e assurdo cercare, proprio ne' servi, spiriti di dignità, di libertà e d'orgoglio ribelle.

Merita invece speciale nota nello studio degli spiriti satirici delle farse cecchiane il vero livore e l'astio quasi ingenito e naturale, che traspare, starei per dire, da ogni opera contro gli ebrei: è un odio di razza tanto più vivo quanto più è schietto e sincero e popolare il cuore che lo nutre, ed è un odio altresì di rivalità, chè il Cecchi, vivendo nella Firenze industriosa e tutta mercanti del '500, non poteva non risentire dell'antipatia generale causata dalla concorrenza formidabile, che l'elemento ebreo faceva allora, come ora, come sempre, a quello cristiano. Di più il nobile mestiere dell'usuraio e dello strozzino era pur allora privativa del popolo d'Israele: nell' *Andazzo* ad es. il ca-

(1) Tal fatto ci è narrato da Benedetto Varchi e da Paolo Giovio e confermato da Gino Capponi, che se ne scandalizzava: Cfr. A. Reumont *Vittoria Colonna, Vita fede e poesia nel sec. XVI* (Torino, Loescher 1883) p. 81-82.

pitan Durante Spaccaferro « grand' uomo di Casale Maggior di Monferrato », un *miles gloriosus* bonario e borghese, nel pentirsi di aver battuto il vecchio Lapo, che per rubargli l' amante s' era vestito da ebreo, sbotta:

> A che fare ha ei la bestia matta
> a fingersi un Hebreo, che gl' ho più a schifo
> che le serpe, canaglia, che non fanno
> mai altro che votar le case e male (1).

Par proprio di poter pensare che anche l' illustrissimo capitano Durante abbia avuto talvolta bisogno di qualche Sylock in sessantaquattresimo.

Nelle *Venture non aspettate* poi entra un ebreo nell' esercizio delle sue alte funzioni: compra le ultime masserizie d' Alessandro, un giovine che il giuoco ha ridotto al verde; e la sua generosità appare chiara dalle parole di Alessandro stesso, il quale lamenta che per gli Ebrei, quando vendono, ogni cosa sia oro, quando comprano, le robe puzzino e siano spazzature. Ma nella stessa farsa è una scena addirittura violenta tra un vero rappresentante del popolo e l' ebreo già citato; infatti un facchino dice a quest' ultimo, raccogliendo nell' invettiva tutti gli ebrei:

> Voi altri vorresti scorticare ognuno
> a vostro modo e vi par lecito ogni *(cosa?)*,
> anzi ho udito dir che vi tenete

---

(1) L' *Andazzo* (III, 4).

> a merito se ogni giorno almanco
> assassinate un cristiano.....;

ne nasce un grave battibecco tra i due, che si chiude con un « assassino, usuraio, ladro, » che il facchino lancia all' ebreo (1). E neppur nella *Gruccia* mancano le tirate contro lo sciagurato popolo: la serva Marta si sfoga con l' amica Tarsia a dirne quante più può; il sagrestano rincara la dose e il dialogo tra Prospero e Cola, cittadini di Bari, corona l' opera: la *Gruccia* è veramente la rappresentazione della cordiale antipatia tra Ebrei e cristiani: infatti più oltre, quando Cola nuovamente inveisce contro gli Ebrei, è tal calore nelle sue parole, che veramente pare che l' autore parli per bocca del suo personaggio (2). Se poi si pensa quale fosse il pubblico che assisteva alle rappresentazioni di simili farse e come sovente esse avesser luogo in conventi, è agevole intendere come codeste tirate contro gli ebrei avessero per l' autore e per gli uditori lo stesso significato di protesta anche religiosa e di odio quasi sacro.

Per altro il nostro buon Comico non è troppo benigno neppure per i cristiani quando fanno di lor faldelle, massime ne' traffici e nelle industrie; già nelle commedie lo vedemmo mordere acre-

(1) *Le venture non aspettate* (IV, 3 e 9).
(2) La *Gruccia* (I, 1, 3 e 4; III, 1).

mente i mercanti, che trafficavano fuori e facevan la roba « per poter tornar poi a Firenze a far la coscienza » (1); ora nelle farse rincara la dose e, ad esempio, nei *Malandrini* mette in iscena due mercanti, che si dicon il fatto proprio sul muso:

Camillo: Io credetti che tu
dicessi voler ire al Giubileo
per cancellar con quelle gite l'acqua
ch'hai venduta per vino nelle botti.

Valerio: Vendi tu mai cosa in bottega tua
che non sia in cento doppi e in cento modi
falsificata?

E finiscono poi tutti e due per ammettere che sono di gran birbanti, onde Valerio conclude:

Vadia poi
il mondo come vuole, io son disposto
la prima cosa far la roba, poi
a bell'agio farò la coscienza (2).

Anche qui è chiaro che non c'è satira persiana o giovenalesca, ma è anche fuor di dubbio che un certo intento morale il Cecchi, per porre in iscena nella Firenze del '500 due rappresentanti

---

(1) La *Dote* (IV, 7).

(2) *I Malandrini* (II, 2). Perfino il concetto e la frase dei due mercanti nei *Malandrini* ricordano la *Dote;* eppure tra la composizione dell'una e dell'altra opera corrono trent'anni: Cfr. F. Rocchi op. cit. vol. I p. XXVII-XXVIII.

schietti e veri della borghesia trafficante fiorentina, lo deve aver avuto.

E non fa grazia neppure a' letterati e a' filosofi: dei primi dice scherzando che hanno aperto « lo scatolin de' segreti del Cielo e della terra »; pei secondi coglie ben volentieri nell' *Amicizia* l'occasione di confondere i moderni con gli antichi, onde non è chi non veda troppa simiglianza tra i sofisti d' Atene e i filosofastri del tempo, e però anche il Comico nostro par indugiarvisi volentieri (1).

Come già nelle commedie osservate, punge poi la vana boria degli *homines novi*, dei *parvenus* con una di quelle sue similitudini tutte fresche di vivezza popolare:

> El pidocchio se e' casca per disgrazia
> nella farina, e in un tratto e subito
> ch' egli è bianco, e' crede esser mugnaio (2),

e accoglie tutti gli spiriti popolari del suo tempo, onde in quel secolo, in cui Spagnuoli e Francesi avevano imperversato e imperversavano per l'Italia, si diletta nel pungere gli spagnuoli e nel

---

(1) L' *Amicizia* (I, 2). Vedi anche *Il Samaritano* (I, 2).

(2) La *Romanesca* (III, 4). Vedi *La Moglie* (IV, 8); *Il Servigiale* (IV, 10). E contro i parenti e gli amici che, all' occasione di mostrarsi tali, si ritirano, volge pure le sue punte (v. *Romanesca* ibid).

metter in burla le « bravate alla spagnuola » (1); al qual proposito può dirsi che, tranne alcuni esempi di eroismo non troppo numerosi, tutta la reazione dell' Italia contro la dominazione straniera consistesse allora proprio soltanto in questo leggiadretto mordere la boria dei gradassi spagnuoli. Contro i francesi pure s' accontenta di usare colpi di spillo leggeri, leggeri, pungendone la eccitabilità e il subito furore (2). Coi Tedeschi s' indugia un poco più, ma a que' gaudenti borghesi fiorentini, che si crogiolavano nel tranquillo e accorto mecenatismo di Cosimo De Medici, i tedeschi facevano anzi tutto e sopra tutto un effetto buffo col loro fare grossolano e rude, e con quel loro bere a crepapancia sì da diventar otri. Nello *Sviato* ad es. Mico sensale distingue tre sorta d' ebrietà: allegro, flavo e trinco, e poi commenta: « Tra li Tedeschi, quest' ultimo grado — è di perfezïon »; se non che più oltre pare avere un pensiero più grave e più profondo, quando di essi dice:

---

(1) Lo *Sviato* (III, 6). Vedi *Il Donzello* (I, 1) (II, 6 e III, 1) (IV, 2); *Il Corredo* (III, 6); *I Rivali* (II, 1); cfr. anche il *Compendio di più ritratti fatto da G. M. Cecchi circa l' anno 1575 delle cose della Magna, Fiandra* ecc. stampato dallo Zambrini (Bologna, Romagnoli 1867) p. 22.

(2) La *Romanesca* (I, 6). Vedi *Le maschere* (I, 6); Le *Pellegrine* (V, 8) ecc.

per governar bestie
questa nazione n' è maestra (1)

ma in verità, anche qui, è più che altro un nostro pio desiderio pensare che il Comico abbia avuto intento vero e deliberato di satira, sia perchè chi lo dice nello *Sviato* è il sensale Mico, il quale tira all' affare e non sa che farsene del patriottismo, sia perchè davvero sarebbe stato assai più naturale uno sfogo contro gli spagnuoli presenti e imminenti, che contro i tedeschi ancor lontani.

Ad ogni modo è da ricordare ciò, che già dicemmo riguardo al genere della satira comica cecchiana, cioè ch' essa ricorda quella plautina e terenziana: più che vera e propria satira, è, quella dei comici del sec. XVI, una filosofia spicciola e semplice, fatta di buon senso e di senso comune.

Filosofia e morale. — E codesta filosofia spicciola è largamente sparsa nelle farse cecchiane: in esse il popolo, con tutta sincerità e schiettezza, senza pretenderla a sofo e a pensatore, profonde il tesoro di osservazioni e di riflessioni, che vien facendo nella vita di ogni giorno; onde per questo rispetto lo studio di esse farse ha per noi il doppio intento di mostrarne più vivamente

(1) *Lo Sviato* (II, 3 e IV, 7). Vedi anche *La Gruccia* (I, 3); *Il Donzello* (I, 3); *La Dolcina* Sc. IV; Cfr. il *Compendio* ecc. p. 27.

la natura popolare e nello stesso tempo di conoscere ancor più quale fosse l'anima di codesto popolo del cinquecento, così combattuto dall'avversa fortuna e or trionfante in eroica libertà, ora oppresso da prepotenti tirannie, per finire poi in una servitù secolare.

Il popolo per altro è sempre quello e nel secolo XVI e prima e poi: onde la filosofia che troviamo nelle farse cecchiane ha carattere e sostanza generale, non particolare al tempo o alla città.

Nell' *Andazzo* il Fora proclama che non è poca ricchezza l'esser nobili ed onorati e fa cotali sue malinconiche osservazioni sulla prolificità dei poveri « di cui il seme — s'attaccherebbe in sugli intonacati » mentre dove è assai roba le più volte c'è carestia di persone (1). Nelle *Venture non aspettate* il vecchio Adovardo fa un vero sermoncino morale.....

> . . . . I' non chiamo buon chi sta
> là 'n un canton, com' un basoso, no
> a graffiar santi solamente, ma
> chi attende, sta bene, alle buone opere
> ed alle cose sue sì che le vadino
> a buon cammino, in somma è buono chi
> può far il mal e non lo fa, ma vive
> util a sè, alla sua casa, al prossimo (2).

---

(1) *L' Andazzo* (I, 3). Cfr. *Il Corredo* (I, 1); *Le Pellegrine* (IV, 8); *I Rivali* (II, 1).

(2) *Le Venture non aspettate* (III, 5).

Dunque sta bene esser pii, modesti, umili, ma lo starsene per troppa umiltà con le mani in mano è biasimevole; giacchè si è al mondo, è dovere sacrosanto attendere con diligenza anche alle cose materiali, e darsi attorno e non lasciar ogni cosa alla provvidenza. Il che è detto con una certa solennità da pedagogo, ma il fondo è tutto pieno di buon senso popolare. Nei *Malandrini* Teodoro rinnova il virgiliano *solatium miseris socios habere poenantes*, ma Barcuccio, un curioso tipo di contadino furbo e matricolato, detta il decalogo dell'uomo, che sa stare a questo mondo:

Se l'oste brontola
e tu fa 'l sordo; se ti coglie in furto
e tu fa 'l basso, mostra d'aver fatto
per erro, come quel che non sei pratico.
Così nel far del conto, mostra sempre
di non saper di lettere, e se egli
s'inganna a danno suo e tu sta cheto.
Ma se piglia erro a danno tuo, e tu
mostra che ti pareva che gli avessi
a gettar: e di' sempre a tuo vantaggio,
e se v'avessi a tornar cento volte
sopra, non ti dia noia; in tanto tu
se' a casa sua e ne cavi le spese,
che non è poco sai di questo mese (1).

---

(1) *I Malandrini* (I, 2) e (II, 4). (Nota che i due ultimi versi, i quali chiudono la scena, hanno la rima baciata). Cfr. per il concetto *Il Samaritano* (III, 6), dove il Bomba spiega come uno debba fare il bugiardo per esser tenuto veritiero...

Convien riconoscere che questo è il perfetto decalogo dell' arte del saper vivere senza tanti scrupoli e con molto vantaggio. In vero per codesto rispetto le farse cecchiane sono una viva riproduzione della vita e del senso popolare: onde a seconda de' personaggi e a seconda del momento in esse s' alterna l' espressione dell' egoismo più schietto e più rude e quella della virtù più sana e più alta quale non è rara nel popolo e non doveva essere neppure in quello del sec. XVI. E però, se non altro, si abbonda in sentenze e in aforismi: nell' *Amicizia* Annone dichiara solennemente che « l' amicizia che nasce da virtù — e su quella è fondata è molto stabile » (1); e nel *Putto risuscitato* Onia fa alcune piane considerazioni sul vivere umano e sulle umane corbellerie (2).

Se non che talvolta l' autore erudito intromette gli spiriti suoi e i suoi concetti sia facendo parlare un poco più alto, che in realtà non faccia, il popolo — e così nel *Putto risuscitato* in un dialogo tra Madonna Salomme, Marta ed Anna è brevemente accennata la controversia del fatalismo e della predestinazione della morte, che affaticò nel Medio Evo tutti gli spiriti colti, non escluso Dante stesso; e così nell' *Amicizia*, se pure

(1) *L' Amicizia* (I, 5).
(2) *Il Putto risuscitato* (I, 1).

un po' burlescamente, è ricordata in sè e nelle sue conseguenze la dottrina pitagorica della metempsicosi (1) — sia introducendo, come abbiamo già notato, nelle farse stesse persone alte a favellare, di che valga ad esempio la scena della *Romanesca*, in cui il Governatore di Roma elegantemente disquisisce, citando la legge e i Proverbi, sulla coscienza del reo e del peccatore, il quale fugge senza che alcun lo cacci (2).

Di solito per altro la filosofia delle farse cecchiane è tutt' altro che erudita: ma nella sostanza e nella forma è piana e popolare e ha talvolta l'aspetto e il significato di vera e propria *morale*. Nella licenza della *Romanesca*, come vedemmo, Cornacchino veramente se ne burla:

> Brigata, ell' è finita e più non dura,
> Per vostra fe' ditemi che n' avete

---

(1) *Il Putto risuscitato* (II, 3); *L' Amicizia* (II, 4). Quest' ultimo passo é notevolissimo. Formione crede che Pizia tornerà a toglier d' impiccio Damone, perchè è buon giovane « et ch' egli è della setta di Pittagora — che tengono che l' anima trapassi — di quel corpo in un altro e ci si torni — sì ch' e' non sarebbe gran maraviglia — ch' e' ci tornassi ».... « Io non vorrei (aggiunge per altro) — esser ne' piedi di Damone ancora — che io sapessi ed avessi un bullettino — certo ch' uscendo l' anima di questo — ell' avessi a tornar in [un] altro corpo: — perch' io per la mia parte voglio tanto — bene e tanto a questo mio ch' è — così grosso e così goffo ch' io non lo — baratterei col corpo della stella — di Giove ».

(2) *La Romanesca* (III, 1).

> cavato in fatto della farsa nostra
> per portarveli a casa due ricordi:
> Il primo s'è che il mal non istà sempre
> dove e' si posa, se non sopra i gobbi;
> il secondo si è che chi non muore
> pur si rivede qualche volta. Gli altri
> che ci son dentro, trovateli voi
> se li volete . . . .

ma nel frammesso della *Serpe* Fabio dice che la farsa è stata accomodata in un tirar di penna « sopra un caso che sarà di esempio ai figliuoli, alle nuore (e alle zazzere, aggiunge Camillo) » (1) e in fatto dal terribile caso di Messer Fulvio le considerazioni morali ci pensano Valerio e la Tessa e il Fora e Camillo a cavarle, quantunque esse appariscano ovvie anche all' uditore e al lettore (2).

Nelle *Venture non aspettate* l'intento morale è dichiarato nel prologo, con una certa profusione di particolari:

> Però sarà di misterio dal quale
> cavar potrassi quanto sian durabili
> le pratiche di questi che ti ridano
> in bocca sempre et quanto caro costi

---

(1) Verso la fine del *Prologo* lo scopo morale della farsa è nuovamente dichiarato.

(2) *La Serpe* (II, 2) (II, 8, 9, e 12) (III, 3, 6, e 14). Nel *Samaritano* (III, 8) l'Angelo illustra la parabola, spiegando le verità che si celano sotto il ferimento, il risanamento ecc.

> **l'altrui a quel che manda male il suo**
> **et come il giusto Dio non lascia mai**
> **ben inremunerato. Anzi con larga**
> **mano dispensa a chiunque in lui si fida.**
> **Dalli quai documenti, ne trarrete**
> **doppio piacere perchè quantunche grave**
> **sia il suggetto, sarà però adorno**
> **con tratti che se non c'inganni amore**
> **non saranno che assai giocondi.**

È adunque un vero e proprio concetto religioso morale, che ispira l'autore della commedia, la quale nel codice di mano del Cecchi e in quello di Stefano Rosselli è detta ben a ragione *morale.* E la morale della favola e confermata più oltre (1) in un dialogo, che sembra messo lì apposta per significare e spiegare le deduzioni morali, che dai fatti rappresentati si devono trarre: in fine poi l'opera si chiude con alcune considerazioni pure morali e con una licenza, in cui si mostra fiducia che

> **. . . . chi sarà savio, harà potuto**
> **cavarne esempio . . . . (2).**

Abbiamo voluto un poco indugiare sul significato o sull'intento morale e filosofico delle farse e commedie morali cecchiane, perchè ci sembra

---

(1) *Venture non aspettate* (III, 5).

(2) *Ibid.* (V, 11). Parimenti vedi *L'Amicizia* (Prol., I, 5 e III, 13); l'*Acqua-Vino* (Prol.) e l'*Acquisto di Giacobbe* (Prologo e III, 5).

che codesti spiriti animatori di esse opere diano anche la misura del valore di tutto il genere letterario. In fatto la farsa risulta alla fine un insegnamento pratico di quel comune e formale buon senso, che è proprio soprattutto del popolo.

Argomenti e fonti. — Se non che, per di più, spesso accade che le opere di concetto o d' intento morale prendano anche argomento da fatti religiosi o biblici; infatti, come abbiamo già notato là dove s' è tenuta parola dei prologhi, gli argomenti sono desunti in parte da autori profani quali Valerio Massimo, Prodico sofista ecc., ma in massima parte da autori sacri, quale il Voragine, arcivescovo di Genova, o dalla Bibbia.

La *Romanesca* risponde alla *S. Uliva* (1); i *Malandrini* ai *Miracoli della Madonna;* il *Samaritano* è tessuto sulla nota parabola riportata da S. Luca nel suo Evangelo (Cap. X); *La Gruccia* sulla storia di S. Nicolò nella *Legenda aurea* del Voragine (2);

---

(1) Sulla *S. Uliva* vedi lo studio di A. D' Ancona *La Rappres. di S. Uliva* (Pisa Nistri 1863) in cui per altro non si accenna affatto a rapporti con la *Romanesca.* Però affinità evidenti ci sono: l' odio della Regina Madre per la nuora e il bambino, onde lo scambio della lettera (motivo che ricorre anche nella *Rappres. di Stella* e in altre assai), la creduta uccisione e da ultimo il riconoscimento a Roma trovano perfetto riscontro nella *S. Uliva.*

(2) Vedi Iacobi a Voragine *Legenda aurea* (rec. Th. Graesse) Ed. sec. Lipsiae, Arnold 1850 — Cap. III *De Sancto Niccolao* pp. 22-29 § 8.

il *Putto risuscitato* deriva dal quarto libro dei Re; l'*Acqua-Vino* dal racconto evangelico delle nozze di Cana (1); l'*Acquisto di Giacobbe* dalla Genesi (Cap. XXVI-XXX). D'alcune almeno di queste derivazioni da sacre storie mette conto che ci occupiamo per dar esempio del come il Cecchi abbia maneggiata e formata la sua materia.

Nel *Samaritano* ad es., oltre l'argomento fondamentale del buon uomo, che da Gerusalemme discende a Gerico ed è affrontato e spogliato dai ladroni e lasciato ignudo sulla via, il Cecchi toglie dalla Bibbia anche i particolari dell'avventura, quali il passaggio del Levita e quello del Camarlingo general del Tempio, nel quale s'è trasformato il *sacerdos quidam* dell'Evangelo, la medicazione delle ferite fatta dal Samaritano con olio e vino, perfino il numero dei danari, che il pietoso soccorritore sborsa all'albergatore, e la promessa di pagare il resto al ritorno: « Protulit duos denarios et dedit stabulario, et ait: Curam illius habe: et quodcumque supererogaveris, ego cum rediero reddam tibi » (2).

Ma tutto ciò è raccontato nella sola II scena dell' atto I del *Samaritano*; tutta la restante materia dei tre atti, di cui risulta la farsa, è dal Cecchi inventata o imaginata sulla trama della

(1) *Evangelium sec. Johannem* (II, 1-12).

(2) *Evangelium secundum Lucam* (X, 30 e segg.); *Il Samaritano* (1, 2).

parabola evangelica. A voler tessere sulla semplice orditura del racconto sacro comecchessia un'opera teatrale, il Comico dovette interporvi viandanti, servi, parassiti, medici e va dicendo, aggiungervi scene che in verità hanno ben poco stretto legame con l'argomento della farsa, quali quelle dei contadini (1), e da ultimo la guarigione miracolosa del ferito e la rivelazione del sanatore quale angelo di Dio (2). In una parola il Cecchi, narrata la parabola, ha imaginato e rappresentato quello che presumibilmente avvenne nel tempo che sta tra le prime cure prestate al ferito dal pio Samaritano e il costui ritorno, che nell' Evangelo per altro non è ricordato.

Parimenti nel *Putto risuscitato* il Cecchi conserva il motivo fondamentale del miracolo di Eliseo profeta, quale ci è narrato nel Libro IV De' Re (3), ma intorno ad esso ricama poi e tesse egli la tela drammatica, quale poteva essergli fornita dall'immaginazione sua feconda di vecchio autor teatrale. Il modo come avviene il miracolo è narrato con parole quasi letteralmente corrispondenti al testo dei Re:

Il Profeta,
inginocchiato a piè del letto, fa
alquanta orazïon mentale, e poi

---

(1) *Il Samaritano* (II, 6 e segg.)
(2) *Id.* Atto V (Sc. 7 e 8).
(3) Capo IV, 20-37.

si rizza e saglie sopra il letticciuolo
dove era il corpo morto del fanciullo:
se li distese sopra tutto, tutto,
ponendo bocca sopra bocca, e occhio
sopra occhio, e mano sopra mano, e piede
sopra piede . . . . (1)

ma tutto il resto dei tre atti, onde la farsa è composta, e il dialogo tra i servitori Asterio ed Onia ed il battibecco tra il converso de' Profeti e i giovani Siba e Levi, e tutte le pietose e popolari scene, che riguardano la morte del giovinetto, e la pietà, che la povera mamma di costui desta, e la fede di lei che corre desolata dal profeta, tutto il resto de' tre atti, dico, compresa la scena finale in cui entra anche il fanciullo risuscitato, è inventato e aggiunto dal Comico, il quale così trova modo di introdurre forme e spiriti del tutto fiorentini e del suo tempo in quell'argomento, che di natura sua non li comportava.

Riguardo all'*Acquisto di Giacobbe* narra la Genesi che Esaù prese per moglie Iudith e Basemath, le quali ambedue avevano disgustato l'animo di

(1) *Il Putto risuscitato* (III, 4). Cfr. *Libro dei Re* IV, IV, 20 e segg.: « Ingressus est ergo Eliseus domum et ecce puer mortuus iacebat in lectulo eius: ingressusque clausit ostium super se et super puerum et oravit ad Dominum. Et ascendit et incubuit super puerum; posuitque os suum super os eius et oculos suos super oculos eius et manus suas super manus eius, et incurvavit se super eum » ecc.

Isacco e di Rebecca (1); che Giacobbe consigliato dalla madre ottenne, in luogo di Esaù, la benedizione dal padre Isacco cieco, ingannandolo col mutar d'abiti (2). Giacobbe ricevuta la bendizione parte verso la Mesopotamia; vede in sogno una scala, alla quale è appoggiato il Signore (3). Giacobbe, accolto da Laban, lo serve sette anni per averne la figlia Rachele.

Ora tutto ciò appare altresì nella farsa cecchiana, compreso il racconto della visione della scala: se non che la vita dei figli di Isacco, la benedizione carpita, l'incontro con Rachele, tutto insomma, o quasi, è drammatizzato e fatto scenico dal genio comico del Cecchi. Così dicasi delle altre farse.

E, anche uscendo dalle sacre storie, vediamo che il Cecchi non ha altrimenti adoperato. Ad es. della eroica amicizia di Damone e Pizia (*Phintias*) Valerio Massimo, ricordato dal Comico stesso come sua prima fonte, così parla: « Damon et Phintias, pythagoricae prudentiae sacris initiati, tam fidelem inter se amicitiam junxerunt, ut, quum alterum ex his Dionysius syracusanus interficere vellet, atque is tempus ab eo, quo priusquam periret, domum profectus res suas ordinaret, impetravisset, alter vadem se pro reditu eius

(1) XXVI, 34-35.
(2) XXVII.
(3) XXVII, 11-15.

tyranno dare non dubitarit. Solutus erat periculo mortis, qui modo cervices gladio subiectas habuerat, eidemque caput suum subiecerat, cui securo vivere licebat: igitur omnes, et in primis Dionysius, novae atque ancipitis rei exitum speculabantur. Appropinquante deinde definita die, nec illo redeunte, unusquisque stultitiae tam temerarium sponsorem damnabat; et is nihil se de amici constantia metuere praedicabat; eodem autem momento et hora a Dionysio constituta, qui eam acceperat, supervenit. Admiratus amborum animum tyrannus supplicium fidei remisit; insuperque eos rogavit ut se in societatem amicitiae, tertium sodalitii gradum ultima culturum benevolentia reciperent » (1).

Il Cecchi su questa trama ha intessuto la sua commedia, introducendovi, come al solito, personaggi moderni, come ad es. il tedesco, il villano, il medico, ponendo in gioco gli affetti umani, modificando in parte la favola col far sì che Fidia non arrivi mentre Damone già s' avvia alla morte, ma bensì al mattino dell' ultimo giorno stabilito.

---

(1) Valerius Maximus *De dictis factisque memorabilibus* Vol. I lib. IV Cap. VII (Parisiis 1892) pag. 321-322. Di Damone e Pizia parlano Porfirio in *De Vita Pythagorae* (trad. di L. Holstenius, Lipsiae 1826) parte II pp. 97-99; Giamblico *Liber de Pythagorica vita* cap. 33; Cicerone *De officiis* lib. III § 5, *Tuscul. Disput.*, Plutarco e altri innumerevoli.

Onde non possiamo che ripetere ciò che s'è detto per le favole derivate dalle sacre storie.

Per altro tutte le vere farse in generale hanno un lor colore religioso e biblico, che, se non impedisce al Cecchi di tessere sulla tela fornita sia pure dalla Bibbia episodî e rappresentazioni di costumi tutti umani e tutti moderni (1), cade per altro sotto l'occhio di chi legga attentamente, rafforzato altresì da ricordi biblici od evangelici sparsi qua e là, e da miracoli, che quasi in ogni farsa si compiono sotto gli occhi de' fedeli a testimoniare della potenza divina.

Nella *Romanesca* è il Conte d'Arli, che quasi letteralmente traduce un versetto del *Liber Proverbiorum* :

> gli è ver quel che dice il sapiente,
> che 'l cor del re è nella man di Dio

---

(1) Il Canello *Storia della Lett. Ital. nel sec. XVI* (Milano, Vallardi 1880), dopo aver rilevato col D'Ancona che per il Cecchi la favola spirituale non è che una prima trama, nella quale più o men felicemente ordisce casi e affetti profani, aggiunge : « Cosi anche nella reazione religiosa della seconda metà del secolo non si ritornò più a quella foga per il soprannaturale, che era stata propria del teatro sacro ; e le forme classiche, che aveano preso il campo dell'arte, contribuirono ora qualche poco a frenare il ritorno al concetto trascendente, come dapprima avevano aiutato il passaggio dal concetto religioso al concetto razionale ». Il che, inteso con discrezione, è vero.

e ch' egli ne dispon come gli piace (1);

nei *Malandrini* è Morgante, nome di non dubbia provenienza, che assaltando due poveri romiti intima loro di tirar fuori la borsa con questa curiosa minaccia, che ricorda un passo dell' Evangelo:

Tosto
il danaio; ch'io so ch' e' vostri pari
che van coperti come agne' di sopra
son lupi tali che la tasca sotto
è piena d' altro che di chiose (2);

nell' *Atto recitabile per alla Capannuccia* (se vogliam ricordarlo qui con le farse) sono numerosissimi i passi, che derivano direttamente dalla Genesi o dai Salmi; ma, avendoli il Rocchi già notati, io non faccio che rimandare per codesto all' opera sua (3); e così dicasi in generale di tutte le farse.

---

(1) *La Romanesca* (III, 7); cfr. *Lib. Proverb.* Cap. XXI, 1: « Sicut divisiones aquarum, ita cor regis in manu Domini; quocumque voluerit, inclinabit illud ».

(2) *I Malandrini* (II, 7). Cfr. *Evangelium secundum Matheum* (VII, 15): « Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces ».

(3) Vedi F. Rocchi op. cit. II pag. 130 e segg. I rimandi principali sono: *Genesi* I, 26, 28, 29, 30; II, 7, 19, 20; III passim; Salmo VIII, 5 e segg. ecc. Noto, giacchè qui ne ho l' occasione, che il Rocchi, credendo di correggere il codice, sostituisce in certa parte (pag. 132) tra i personaggi del-

Parimenti i miracoli non sono troppo rari nelle farse cecchiane e per essi vi si introduce un elemento di soprannaturale, che le avvicina assai al tipo dei drammi sacri. Nella *Mala Nuora* è

---

l'*Atto* la *Pace* alla *Carità*; ora assai più chiaro segue il senso se si lascia *Carità* e i versi, che precedono, si pongono tutti in bocca alla *Natura umana.* Il Rocchi è forse stato tratto in inganno da un *presumesti* in seconda persona, mentre il discorso che precede è tutto fatto in prima persona; ma è agevole osservare che in luogo di *presumesti* si può ben leggere *presumetti*; onde tutta la correzione, che io propongo, si ridurrebbe a cancellare il primo *Carità*, che può ben attribuirsi a una scorsa di mano... Osservo anche che più avanti (pag. 141) « quell'eccelsa alta regina » che deve germinare e mandar fuori il Redentore, non è già la terra, chiamata da Virgilio *alma mater frugum*, come opina il Rocchi (n. 3 ibid.), ma bensì Maria Vergine, come si argomenta dal contesto, dal miglior senso, che così se ne cava, e anche dal passo di Isaia (XLV, 8), che il Cecchi ebbe certo in memoria scrivendo que' versi. Infatti esso dice: « Rorate coeli desuper et nubes pluant iustum: aperiatur terra et germinet Salvatorem: et iustitia oriatur simul: ego Dominus creavi eum » Mons. A. Martini annota (vol. VI pag. 582 dell'ediz. Cassone e Magnaghi, Torino): « Nelle quali parole, come osservò S. Agostino, l'Incarnazione del Verbo è sì chiaramente indicata, che non v'ha bisogno d'interpretazione. Cristo secondo la umana natura fu germe del cielo, perchè concepito di Spirito Santo, di rugiada celeste; fu germe della terra, perchè *fatto di donna,* come dice l'Apostolo, formato nel seno della Vergine e nato di lei. Il senso adunque di queste parole egli è: « Scenda lo Spirito Santo sopra la Vergine e feconda la renda, affinchè ella partorisca il Giusto e il Salvatore ».

una serpe miracolosa che prima minaccia di strozzare Fulvio e poi allaccia il collo anche della moglie di costui, Lidia, per punire l' uno e l' altro dei mali trattamenti usati verso la mamma e suocera (1). Nel *Riscatto* si narrano ad edificazione del divoto pubblico i miracoli di S. Onorato: quali la moltiplicazione del grano, la liberazione dalla peste, risurrezioni e perfino il risanamento « con un segno di croce di una donna mal maritata, che s' aveva avuto dal furente sposo tagliato via il naso » (2). Nel *Samaritano* un miracolo avviene, si può dire, davanti gli occhi degli spettatori; poichè il balsamo del giovine sconosciuto, che poi si rivela angelo, dona istantaneamente la salute al povero ferito, il quale subito dopo viene in scena a ricevere i mirallegro e a ringraziare quelli che si son presi cura di lui (3).

Nella *Gruccia* altro prodigio, ma di genere diverso: il Pallottola, preso dal rimorso del male commesso, racconta che S. Nicola ha fatto un miracolo poichè il suo compagnone Sguazza, il quale, fingendosi zoppo, avea giuntato la buona

---

(1) *La Serpe* (II, 2) (III, 3) ecc.

(2) *Il Riscatto* (I, 4) (II, 1). Su S. Onorato vedi ROHRBACHER *Storia Univ. della Chiesa Catt.* ediz. VII (Torino, Marietti 1878) vol. IV pp. 472 e segg. Vedi anche nell' ediz. cit. della *Legenda aurea* tra le *Legendae a quibusdam aliis superadditae* cap. CCXXVIII p. 942 *De Sancto Honorato.*

(3) *Il Samaritano* (III, 7 e 8).

fede dei credenti, appena uscito di chiesa era stato arrotato sotto una carrozza, onde la gruccia del finto zoppo s'era rotta, e n' eran usciti i danari nascostivi; più avanti altro miracolo in iscena e questo di prim'ordine: una vera e propria risurrezione. Lo Sguazza infatti, portato già morto innanzi l'effigie del Santo, risuscita tra la commozione degli astanti (1). Nel *Putto risuscitato* il miracolo della risurrezione non avviene in iscena, ma è raccontato dal servo Onia, giusta un costume antico quanto la storia del teatro (2).

Notevole è adunque nelle farse cecchiane questo elemento soprannaturale: esso ci dimostra quali forti legami stringano alla Sacra rappresentazione la farsa; la quale è una terza cosa nuova, non comedia e non dramma sacro, ma qualche cosa che tiene dell'una e dell'altro, senza essere interamente nè quella, nè questo. Ed è anche da rilevarsi che talvolta, anche là dove la farsa è ordita sopra una trama evangelica o biblica, come nel *Samaritano*, anche là è aggiunto un miracolo, che nella parabola non c'è e deve senza dubbio la sua intromissione nell' opera al desiderio del-

---

(1) *La Gruccia* (III, 3) (III, 7). Cfr. *Legenda aurea* ed. cit. Cap. III § 8: « Rediens autem, qui fraudem fecerat, in quodam bivio oppressus corruit somno currusque cum impetu veniens eum necavit et plenum baculum auro fregit et aurum effudit..... Continuo qui defunctus fuerat suscitatur ».

(2) *Il Putto risuscitato* (III, 4).

l'Autore di meglio percotere d'ammirazione il pubblico devoto e accrescerne l'edificazione.

Abbiamo così illustrato le farse ne' loro vari e molteplici aspetti: abbiamo dapprima notato quanta parte entri in essi della vita contemporanea all'Autore; poi studiate e illustrate le forme popolari di tali opere cecchiane e gli spiriti nuovi che le animano; indi, rilevato l'uso dei dialetti e delle lingue straniere, abbiamo alquanto discorso dell'arte del Comico, cercando di metterne brevemente in luce gli aspetti più notevoli; e abbiamo conchiuso coll'intrattenerci degli spiriti satirici e morali, filosofici e religiosi che abbondano nelle farse cecchiane e non solo si appalesano qua e là in osservazioni, considerazioni e sentenze, ma dànno materia altresì in tutto o in parte agli argomenti stessi delle favole.

Ora ci resta a parlare particolarmente delle *moralità* e agevolmente passiamo ad esse dopo aver illustrato i principî filosofici e religiosi delle farse, perchè in verità le *moralità* del Cecchi, come in generale tutte le moralità, hanno assai maggior valore filosofico e religioso, che non artistico e drammatico. Questo prevalere della morale e della religione è già quindi un anello che lega l'un genere con l'altro; un secondo anello troveremo, come già abbiamo avvertito, nell'ap-

parire qua e là di personaggi simbolici anche nelle farse: questa parte, che è tutta propria della *moralità* e che è, si può dire, un po' di *moralità* nella farsa, illustreremo là dove sarà parola di simboli e di allegorie nelle *moralità.*

Con ciò avremo illustrato tutta la parte nuova, originale, popolare delle farse e commedie morali cecchiane e potremo passare allo studio dei *Tipi Comici.*

CAPITOLO II.

Le moralità.

Nel sec. XV e XVI, a non parlare del teatro erudito, abbiamo due forme distinte di teatro popolare: il sacro e il profano. Quello dal dramma liturgico e dalla laude drammatica si va a mano a mano trasformando in Sacra Rappresentazione; questo si va progressivamente raccostando al teatro erudito o almeno un tal poco regolarizzando, onde da un lato la farsa letteraria, dall' altro la commedia dell' arte (1).

Ma poichè le distinzioni nette e recise sono assai più proprie ed esatte nella teoria che nella pratica di guisa che neppure il bene e il male,

(1) Vedi questo concetto più ampiamente svolto nel mio opuscolo *Profilo storico del teatro com. pop. it. nel sec. XV e XVI* estratto dall'*Athena* (I, 2-3-4) Società Naz. di Cultura, Roma 1906.

il torto e la ragione non si separano nel fatto assolutamente, così neppure codesti due generi, certo diversi e distinti, di teatro popolare mancano per altro di rapporti e di vincoli tra di sè: anzi la relazione si fa tanto stretta che tra il sacro e il profano sorge un vero e proprio genere intermedio. Come i misteri, ripetiamo col Graf, segnano il passaggio del dramma dalla forma liturgica alla forma laica, in simile modo le moralità segnano il trapasso del dramma dagli argomenti religiosi ai secolari e profani (1).

L'essenza della moralità è l'allegoria, suo carattere precipuo è procedere per via di personificazioni simboliche d'enti astratti: pare dunque che siamo a un grado già piuttosto avanzato di svolgimento nella storia del teatro; se non che occorre qui ricordare quanto il simbolismo fosse caro alla gente del medio Evo e come tra i contrasti numerosissimi si notino quelli allegorici. Il D'Ancona, come già accennammo, nega recisamente che in Italia ci siano state vere *moralités* non perchè a noi sia mancato il senso del simbolo, ma perchè l'Italia intese diversamente l'allegoria: il « simbolismo poetico italiano si muove...

(1) *Delle origini del dramma moderno* (Firenze 1876) cap. II p. 61. Cfr. F. Flamini. *Il teatro ital. del sec. XVI* lezioni accad. 1897-98, Litogr. Pinzon, Padova Lez. XI; Ch. Magnin *Journal des Savants* (1860) pag. 312. Anche G. M. Crescimbeni *Dell'Istoria d. V. P.* libro I p. 65.

dal fatto per risalire all'idea, quando invece il simbolismo poetico francese vanamente si affatica di comunicare movenze e spiriti di vita pari all'umana, alle più impalpabili forme e qualità de' corpi, alle più astruse e vuote categorie del pensiero » (1). Il carattere più razionale e, a così dire, più pratico del simbolismo italiano potè rendere forse anche più agevole da noi il finale trapasso alle farse, per quanto anche in Francia questo debba esser avvenuto assai facilmente (2).

La *moralité* adunque è l'anello tra i misteri e le farse e tiene di queste e di quelli: « quasi formasse un genere medio, si diparte dalla solennità del componimento storico senza trasmodare nel brio, nello spirito casereccio e massimamente nella

---

(1) *Orig.* I, 537. Non fa eccezione che per due, di cui parla a pp. 538 e segg. Ma, volendo essere un po' larghi, il *Timone* del BOIARDO e la *Cecaria* dell'EPICURO non sono moralità? Delle *moralités* francesi vedi il catalogo cronologico (e copiosi estratti) dall'origine fino al 1548, nel qual anno furon soppresse, nell'*Histoire du théatre français depuis son origine jusqu'à présent* (Amsterdam poi Paris MDCCXXXV) vol. III pp. 81 e segg.

(2) Infatti E. PICOT in *La sottie en France* (*Romania* VII p. 248) nota che la più parte delle *sotties* ch'egli pubblica hanno il titolo di *farce* o *moralité* « ce sont des parades jouées par des fous, des sots ou badins, aux quelles se mêlent assez ordinairement des personnages allégoriques ». Cioè l'allegoria è penetrata nella *sottie*. Cfr. L. MILLOT *Elémens de l'Historie de France* (III ed.))Paris, Durand MDCCLXXIV) tom. II. chap. *Charles VI.*

ironia della commedia » (1); pure alcuno vi trova anche la gaiezza delle farse, per quanto sempre l'opera resti designata e distinta da un intento morale (2). Ma, come nota il Flamini, questi ultimi strascichi di simbolismo medioevale presto scomparvero; per tutto il secolo (il XVI) durò invece (dando luogo per ultimo a un nuovo genere drammatico) la farsa o commedia popolare vera e propria (3).

Ciò premesso, a noi resta d'esaminare quelle opere del Cecchi che più propriamente s'accostano al genere della *moralità* e anche quelle farse, in cui pare sia penetrata la *moralità*, vale a dire in cui ci appaiono personaggi allegorici, simbolici, o personificazioni d'enti astratti.

Il Duello della Vita attiva e contemplativa. — Il *Duello della Vita attiva e contem-*

---

(1) P. Emiliani Giudici *Storia del Teatro in Italia* (Firenze, Succ. Le Monnier 1869) Cap. IV § VI p. 61.

(2) L. Petit de Iulleville *Le Théâtre en France* (Paris, Colin 1889) Chap. II p. 36 e *Histoire de la langue et de la litt. franç.* (Paris, Colin 1896) II, II, VIII pp. 424-27.

(3) Stranissima e ridicolissima farsa allegorica di derivazione francese è la *Comedia de l'omo e de' soi cinque sentimenti* di G. G. Alione (in *Commedie e farse carnovalesche* Bibl. rara del Daelli vol. 58 Milano 1865 pp. 15 e segg.); ma l'allegoria è assai semplice e i personaggi non sono se non la personificazione dei cinque sensi, a cui, come è noto, se n'aggiunge poi un sesto ben noto, ma mal visto e mal gradito.

plativa (1) è una vera e propria moralità o, se più piace, un atto scenico allegorico-morale: invero il titolo stesso di *Duello* ci ricorda i contrasti medioevali, tra i quali non pochi hanno carattere allegorico, quale quello notissimo del Carnevale e della Quaresima (2); e d' altro lato chiaramente ci si mostra anche la sua natura di moralità. In fatto abbiamo come interlocutori ben undici personificazioni di virtù, vizi ed enti astratti, quali: *Conversione*; *Contrizione*; *Vita attiva*; *Vita contemplativa*; *Pace*; *Superbia*; *Vanagloria*; *Ostinazione*; *Verginità*; *Stato maritale*; *Stato vedovile*.

A questi s' aggiunge un coro d' angeli e un solo personaggio vero e reale: Santa Maria Maddalena, nella cui festività e in cui onore si rappresenta l' atto scenico. Il prologo è detto dalla Conversione, la quale dichiara di essere in veste bruna; e il colore della veste ha naturalmente il suo bravo significato allegorico...

questo manto d'orrore
ben puote a voi mostrar qual sia lo stato
d' huom che vive ribelle al Re del Cielo

---

(1) *Duello ed atto scenico della Vita attiva e contemplativa;* compositione di Ms. Gio. Maria Cecchi, fatta per la compagnia dell' Arcangelo Raffaello, il giorno della festività di S. Maria Maddalena. Contenuto nel cod. I, XIII, 56, XI, 4 e nel Cod. I, VII, 29 della Biblioteca Com. di Siena. Stampato da M. Dello Russo a Napoli (Ferrante 1869).

(2) Il Cecchi stesso lo ricorda nelle *Venture non aspettate* (I, 4).

e come stia tra cieco orrore involta
l'anima che lasciando il bel sentiero
che può condurre alla stellata Corte
volge i suoi passi a quella Valle inferna
che ne conduce alle Tartaree porte.

E tutto il prologo abbonda di imagini e di similitudini: tutto vi è simbolico e simbolicamente espresso. Poi il personaggio depone il manto nero per dar

. . . . più chiaro segno
d'una mutata voglia . . . . . .

e invita a porgere l'orecchio ai saggi detti di due bellissime donzelle, le quali ne' tempi andati fermaron già lor sede l'una nel cor di Marta, l'altra di Maddalena: vale a dire la Vita attiva e la contemplativa. Si hanno adunque due vere e proprie personificazioni delle due Vite, e il concetto simbolico, astratto è tanto presente alla mente dell'autore e degli spettatori che il Cecchi non teme neppure di urtare il senso artistico e anche il senso comune del suo pubblico dicendo che due donzelle han posto lor sede nel cuore di due donne.

Proseguendo, tra le due Vite avviene un vero e proprio contrasto: quella attiva dice che il suo essere si capisce dall'aver essa in mano un

rusticale strumento
che dell'arso terreno
disfà con le percosse immense glebe;

quella contemplativa risponde esaltando sè stessa e la sublimità della propria natura; l' altra ribatte lodando la propria attività e chiede all' avversaria di narrare in che consista la sua felicità. E così l' una e l' altra continuano esaltando ognuna sè stessa e mettendo in luce i meriti propri. La Vita contemplativa entra poi a parlare di S. Maria Maddalena, che viveva tra le voluttà facendo pompa di sua bellezza, e ne descrive la susseguente conversione; la Vita attiva dice che se l' altra si loda per Maddalena, essa si esalta per Marta, sorella di lei, che fu donna di ottime azioni (1). Il dialogo finisce in un vero

---

(1) È notevole che qui l' A. sembri confondere in una sola persona Maria, sorella di Marta, e Maria Maddalena, la peccatrice. Del resto l' opinione più antica afferma tale identità; R. P. DIDON in *Gesù Cristo* (Siena 1893) tomo II append. T. pp. 433 e segg. sostiene l' identità di Maria Maddalena, di Maria di Betania, sorella di Marta, e della peccatrice di cui parla S. Luca, e ricorda che nel 1516 Giacomo Lefesvre d' Etaples pubblicò la sua *Maria Magdalena*, in cui l' identità era combattuta, ma Giovanni Fischer e Baldassarre Socco gli si opposero fino a che nel 1521 la facoltà di teologia di Parigi decretò che l' identità delle tre Marie dovesse essere abbracciata e seguita come conforme al Vangelo, a' Dottori e alla liturgia, onde ci si spiega come il Cecchi credesse all' identità. — Recentemente è rinata l' opinione contraria: cfr. S. MINOCCHI *Il Nuovo Testamento* Roma, Pustet 1900 Tomo I p. 374 in nota: « *Maria di Magdala* in Galilea è affatto diversa dalla *Maria di Bethania*, presso Gerusalemme, sorella di Lazzaro ».

diverbio, ciascuna dicendo un verso e ribattendo con un verso, fino a che entra di mezzo ad invitarle a concordia la Pace, che si dice mandata a terminar l' altissimo Duello dall' Arcangelo Raffaele.

Ed ecco la Superbia, la Vanagloria e l' Ostinazione; quest' ultima sta fiera e muta, le prime due rivelano la propria natura ed esaltano le proprie vittorie. Poi si tirano in disparte, come han già fatto la Pace e le due Vite, ed ecco la Verginità, lo Stato vedovile e lo Stato maritale, i quali pure esaltano le proprie glorie. Tornano in iscena l' ostinazione, sempre muta, la Superbia e la Vanagloria; queste due si rivolgono con lusinghiere parole alla Verginità, ma questa riconosce la superbia e la rimbrotta acerbamente e dice che ella è sposa d' alto signore. La Superbia afferma che è troppo severo tale consorte, che ella, se è saggia, deve andar adorna di nuove e belle foggie; la Vanagloria la consiglia a increspare il crine e a colorirsi il volto, anzi le presenta un piccolo vasetto

> ove un' acqua stillata si racchiude,
> che per far bianco e risplendente il volto
> ha singolar virtude.

La Verginità rifiuta, la Superbia ribatte, lo stato maritale e il vedovile tengon bordone alla prima e smascherano le tre Furie, onde la Superbia dice:

Partiam, partiam compagne :
Questa che ne discaccia
è una virtù celeste
sotto terrena veste.

Ecco adunque il personaggio simbolico svelato. Ma entra improvvisamente la Conversione, che le fa fermare perchè tutti le vedano nel loro orribile e vero aspetto. S' ode un coro d' Angioli, e poi entrano la Contrizione (1) e la Vita attiva. Evidentemente l' apparir della Contrizione serve a preparar l' apparizione di S. Maria Maddalena. In fatto si ripete il Coro degli Angeli ed ecco la Santa, la quale dice d' essersi pentita in vita e d' aver fatto penitenza...

Di vera penitenza erto sentiero
sembrò dolcezza alla mia stanca vita:
or provo, al Ciel salita,
quel ben che non capisce uman pensiero.

Ho voluto abbastanza ampiamente riferire di questo *Duello*, perchè esso mi pare dia occasione ad osservazioni di indole generale, vale a dire applicabili anche alle altre moralità o semi-moralità del Cecchi. In verità il duello scenico tra la Vita attiva e la contemplativa c' entra fino a un certo punto: qui ci sono scene allegorico-morali legate

(1) È notevole che la Contrizione non è, nei due codici da me esaminati, compresa nella lista degli interlocutori premessa all' opera.

tra di sè e costituenti tre parti distinte: I. Duello delle due Vite; II. Duello delle Virtù e dei Vizi; III. Trionfo della Conversione e Contrizione con l'apparizione della Santa.

MORALITÀ E CONTRASTI. — Ciò che abbiam detto indica subito che l'elemento drammatico ha già nel *Duello* un notevole sviluppo, onde l'atto scenico risulta più che di un semplice contrasto di una successione e di un intrico di contrasti varî: cioè a dire, è un contrasto che mostra chiaramente d'aver risentito l'azione della farsa. Che tutte le moralità cecchiane possano ridursi alla forma prima di contrasti appare evidente a chi attentamente le consideri. Nel *Duello* il prologo stesso ce ne annuncia lo spirito affermando che le due vite

mostran fra lor discordia eterna

e sono tra sè in lite, per quanto nobile; e in fatto il dialogo tra di esse, che prima ha movenze tarde e lente e solenni, poi a poco a poco prende maggior celerità e lestezza così da finire ben presto in un vero e proprio battibecco, a cui accorre la Pace in persona per metter fine. Egualmente si dica del dialogo tra la Verginità e la Superbia; ma a poco a poco qui dal contrasto si passa gradatamente alla farsa, vale a dire a un più largo e numeroso movimento drammatico: lo Stato Maritale, il Vedovile, la Conversione e la Contrizione tengon bordone alla Verginità; la Vana-

gloria e l'Ostinazione alla Superbia, sino a che il *deux ex machina*, S. Maria Maddalena, entra a sciogliere con la sua presenza reale non solo tutti i simboli e le allègorie, ma anche tutti i dialoghi e i contrasti.

Del resto, chi osservi bene la struttura del *Duello* e la natura dei personaggi, appar chiaro che noi potremmo agevolmente, senza quasi bisogno di mutar altro, sostituire alla *Verginità* ad es. S. Agnese, allo *Stato maritale* S. Anna e va dicendo, e trasformare così facilmente la moralità in farsa. Il che conferma il giudizio che, sulla scorta del d'Ancona, già demmo del concetto pratico e reale del simbolismo italiano.

Nel *Disprezzo dell'Amore e Beltà terrena* (1) il prologo, che è detto dal Disprezzo del Mondo, annuncia la venuta in scena della Bellezza Terrena e della Penitenza, e, mentre si nasconde per ascoltare, dice:

Porgete voi l'orecchio al bel *contrasto.*

E in fatto anche qui, come nel Duello delle Vite, le due personificazioni cominciano coll'esaltare solennemente ognuna sè stessa per andare a finire

(1) *Dialogo ed atto scenico di Ms. Gio. Maria Cecchi fiorentino*; *fatto per la compagnia dell'Arcangiol Raffaello, detta la compagnia della Scala* (Cod. I, VII, 29 e I, XIII, 56, XI, 4 della Bibl. Com. di Siena); pubblicato da MICHELE DELLO RUSSO a Napoli (Ferrante, 1869) con l'*Acqua-Vino*, *Cleofas e Luca* e il *Duello.*

poi in un vero e proprio diverbio, degno più di due donnette stizzite che di due simboli che si rispettano:

Penitenza: Senza divino Amor Bellezza è morta.
Bellezza: Senza amante fedel Bellezza è morta.
Penitenza: La fede è spenta dove impera il senso.
Bellezza: Vita non è là dove il senso è morto.
Penitenza: Ma la ragion a doppia vita invita.
Bellezza: Il ben presente ogn' altra speme abborre.
Penitenza: E ben saggio è colui che il fin prevede.

Questa forma strettamente dialogica e anche quel fare dottrinale e sentenzioso, che in questi versi è evidente, sono tutti proprî dei contrasti e mostrano che il prologo aveva ragione di annunciare come contrasto il dialogo tra le due. Il quale non finisce qui, ma la Penitenza rimbrotta in fine acerbamente la Bellezza, annuncia l' apparire del Divino Amore, che fu il vero amante della bella pentita Maddalena, e aggiunge che ora canterà le lodi

di questa avventurosa penitente,
il cui giorno solenne oggi s' onora,
da noi si canta e con il cor s' adora (1).

L' Amor divino fa un lungo soliloquio, in cui narra la leggera vita della Santa e la sua conversione;

(1) Di qui si argomenta che anche il *Disprezzo dell' Amore* ecc. è stato composto in onore di S. Maria Maddalena e rappresentato nel dì della sua festa.

l' Angelo Custode in un altro soliloquio compie la storia della penitente; ed ecco di nuovo il contrasto tra la Penitenza e la Bellezza: questa, guardandosi in uno specchio, lamenta che la sua bellezza, priva d' amanti, debba restar negletta; ma la Penitenza la fa guardare in un altro specchio, in cui ogni beltà terrena si vede risolversi in polvere, e dice che questo è lo specchio che usò Maddalena nel deserto. Notevole è questo consertarsi dell' elemento simbolico-morale col reale drammatico; l' orditura della tela è qui assai più semplice che nel *Duello delle Vite*, ma, come là l' intervento della Santa in persona, qui l' uso reale dello specchio, anche se assume significazione allegorica, sta a dimostrare l' azione della farsa sulla moralità e, direi, sul contrasto (1), che per altro resta sempre contrasto.

In vero anche quest' atto scenico si chiude con un altro dialogo più breve tra l' amor divino e l' amor terreno, seguito da un breve soliloquio della Gloria celeste: onde anche il *Disprezzo della Beltà terrena* appare, se non un contrasto, una successione di contrasti.

Parimente si dica dell' *Atto recitabile per alla Capannuccia* (2); abbiamo dapprima un dialogo

(1) Ricordiamo che anche tra i contrasti medievali ne abbiamo non pochi di reali e punto simbolici: ad es. quelli degli amanti.

(2) Da p. 129 a p. 150 del II volume dei *Drammi spirituali* ecc. pubbl. da F. Rocchi (ed. cit.)

fra tre simboli: la Natura, la Carità e la Pace (1), che finisce in una vera e propria discussione filosofico-scolastica. Se non che qui entrano anche molti personaggi non simbolici, ma veri e reali, quali David, Salomone, Isaia e le due Sibille, Eritrea e Cumana; onde anche più chiara si palesa l'azione della farsa, anzi della Sacra Rappresentazione sulla moralità. Nello *Sviato* (V, 3) abbiamo un vero e proprio contrasto tra il vizio e la virtù, ma questo ci interessa sotto altro aspetto, poichè lo *Sviato* è una di quelle farse che sèmbrano essere l'anello di congiunzione fra le farse vere e proprie e le moralità.

Abbiamo adunque riconosciuto in questo breve esame di quelle tra le opere cecchiane, che più propriamente possono dirsi moralità, un carattere cho ci sembra notevole: l'essere in realtà e in fondo esse veri e proprî contrasti, variamente ordinati e intricati, ma facilmente scindibili e riconoscibili: esse assomigliano, nella struttura, all'*Inganno* del Bientina, che il Flamini riguarda come vera « moralità » italiana (2), in cui quel Francesco, che entra in scena da ultimo, ricorda

---

(1) Iulii Caesaris Scaligeri *Poetices libri septem* (apud Joannem Crispinum MDLXI) Libro I Cap. III p. 6: « Dialogi appellatae sunt solutae orationes, in quibus sermo plurium, non autem duorum (ut perverse grammatici) referretur ».

(2) *Il Cinquecento* p. 302.

la Santa Maria Maddalena, che, come vedemmo, chiude il *Duello delle due Vite.*

MORALITÀ E FARSE. — Ma prima di studiare gli altri aspetti delle moralità cecchiane, ne conviene considerare quelle tra le farse che, per avere uno o più caratteri simbolici o comecchessia rappresentativi, per qualche rispetto toccano la moralità; e poichè le moralità sono un genere intermedio tra i misteri e le farse (1), così qui ne verrà il destro di illustrare in una anche quelle improvvise apparizioni o trasformazioni in demoni o in angeli o genericamente in esseri superiori, che talvolta avvengono nelle farse cecchiane e son tutte proprie dei misteri.

Tipo di quelle farse, che sono un anello tra le farse vere e proprie e le moralità, può essere la *Dolcina* (2), per quanto il Lombardi che primo la pubblicò dica che essa è una sacra rappresentazione, quale era venuta lentamente trasformandosi. Ora francamente sacra rappresentazione la *Dolcina* non ci pare, se vogliamo dare ai termini il loro vero significato e non allargarne troppo la comprensione. Qui non ci sono santi, nè argomento sacro: è tutta una commedia simbolica, allegorica, morale, e moralizzare, nel caso,

---

(1) F. FLAMINI id. ibid.

(2) *Opera spirituale di G. M. Cecchi fiorentino*, pubblicata per la prima volta da Antonio Lombardi per nozze Falaschi-Battaglini (Siena 1878) in prosa; ristampata in versi dall' Arlia nel 1883 (*Propugnatore* anno XVI Disp. I).

è più proprio delle farse che non delle sacre rappresentazioni, il cui intento è sopra tutto edificare. L'argomento è la favola di Ercole al Bivio, se non che, nota lo stesso Lombardi, « il concetto è stato ampliato, ed Ercole è divenuto l'uomo capace di discernere il bene dal male, e l'azione e i personaggi son tutti un' allegoria, fino alle vesti e alle comparse » (1); or dunque, se tutto nella *Dolcina* è allegoria, come mai il Lombardi la pone tra le Sacre Rappresentazioni e non tra le moralità?

Vero è che anche nelle Sacre Rappresentazioni non sono rari i personaggi allegorici e simbolici (2), ma in nessuna Sacra Rappresentazione i personaggi sono tutti ed esclusivamente allegorici come nelle vere moralità.

In vero nella *Dolcina* è persino chiarito e significato il simbolo degli interlocutori dall' autore stesso:

Madre: figurata per madre Natura.
Figliuolo: figurato per il peccatore, quando è giunto all' uso della ragione;
Virtù, Tolleranza, Umiltà figurate per le virtù purgative che ci conducono a Dio ecc.

Sono poi dichiarate anche le vesti, gli ornamenti

(1) Prefazione alla *Dolcina* (ed. cit.) p. 8.

(2) Ad es. la *Giustizia* e la *Misericordia* nella *Morte del Re Acab* del Cecchi stesso.

e il contegno che ognuno degli interlocutori deve tenere.

Se non che il Comico si dimentica poi della natura allegorica e simbolica de' suoi personaggi e finisce col metterci innanzi dei tipi veri e umani (1). La Dolcina e il Parassito ad esempio sono figurati nella lista degli Interlocutori l'una per la fragilità umana, l'altro per la carne, ma la vivezza e verità e scioltezza de' loro atti ci fanno dimenticare il concetto simbolico e ci dànno talvolta l'illusione di assistere a un contrasto non già di personaggi rappresentativi, ma di persone vere e proprie. E però io ho detto che la *Dolcina* può essere tipo di quelle farse che sono anello tra le farse stesse e le moralità.

Invero quando sono in iscena la Madre Natura e il Figliuolo; o le tre donne: Virtù, Tolleranza ed Umiltà; o la Superbia e il Mondo e la Religione, noi siamo davanti a una vera moralità (2); ma quando è in iscena la Dolcina o il Parassito, a noi pare veramente di assistere a una farsa. Infatto la Dolcina chiama la Madre Natura « padrona mia » e al Figliuolo dice:

> O bambolino mio ricciuto e bello,
> che veder ti poss'io signore e papa!

---

(1) Anche il LOMBARDI fa tale osservazione (op. cit. loc. cit.)

(2) Sc. I, II, IV e V.

e gli domanda se è stanco e vuol vedere se è sudato e vuol mettergli pel sudore un fazzoletto giù per il collo: questa è realtà, anzi realismo (1). E il Parassito non manca neppur egli al suo dovere:

Or dico che quel testo là che dice
bene vivere et laetari mi pare
scorretto et ch' egli secondo il dottore
Montefiasconi ha a dire bene
bibere et laetari perchè il vino
fa il buon sangue, il buon sangue fa il buon corpo,
il buon corpo ci fa l'anima buona
come fa la buona botte il buon vino
e l'anima buona se ne va in celi
celorum a predelloni et aggio giò.
Ergo bibamus (2).

Abbiamo adunque vera e propria miscela di elementi reali con allegorici, onde l'opera acquista maggiore scioltezza e verità drammatica. Parimenti, nel *Duello delle due Vite* quell'appa-

---

(1) Sc. III. Più avanti pare che il Cecchi stesso rida del suo artifizio allegorico: « Io ho poco cervel, ve lo confesso, — dice la Dolcina — et s'io fossi altrimenti, com' sarei — la fragilità umana, come io sono? ».

(2) Sc. IV. Cfr. ciò che dice il Diluvia nella *Santa Agnese* del Cecchi stesso (IV, 5): « Il buon vino fa il buon sangue....... il buon sangue fa la — buona carne, la carne buona, il buono — corpo, e il buon corpo la buon'anima, — e quella va in paradiso: *ergo — bibamus* », e il Rondine nelle *Venture non aspettate* (I, 4). — Vedi anche lo Zatto nell' *Acqua-vino* (I, 3).

rire di S. Maria Maddalena, persona vera e reale tra le personificazioni della Verginità, della Superbia, dello Stato vedovile e va dicendo, dona alla moralità qualche aspetto di farsa o di dramma sacro (1).

E non solo pei caratteri reali dei personaggi, ma in qualche misura anche per il contenuto si assomigliano le moralità alle farse; infatti anche le moralità accolgono motivi, accenni, rappresentazioni che più proprie sembrerebbero delle farse. Così ad esempio nel *Duello della Vita attiva e contemplativa*, la prima vien chiaramente accennando la medicina empirica del sec. XVI:

> S'io rimiro languire un corpo infermo
> con la virtù dell'erbe
> o con polve o con acqua
> cerco di richiamar nel seno afflitto
> gl'indeboliti spiriti;

e non parliamo di quelle opere che sono anelli di transizione tra le farse e le moralità (2) poichè in esse la cosa è più naturale.

Parimente non sono rare nelle moralità quelle sentenze o proverbi popolari, che così largamente

---

(1) Egualmente si dica dell'Angelo Custode nel *Disprezzo dell'Amore e Beltà terrena*, e di David, Salomone, Isaia e le due Sibille nell'*Atto recitabile per alla Capannuccia.*

(2) Vedi ad es. *Lo Sviato* (I, 2) (II, 1) in cui è descritto il ballo e il modo di vestire cinquecentesco. Cfr. anche (II, 3).

abbondano nelle farse: si veda ad es. nel *Duello* su citato l' aforisma della Superbia « Beltà non vagheggiata è gemma sotterrata », che ci ricorda il motivo ben noto e ripetuto nelle novelle, e anche in alcune liriche, del diritto e del dovere che la bellezza ha di non lasciarsi invecchiare senza essere apprezzata e goduta (1). Onde per questi rispetti ci rimettiamo a quanto se n' è detto parlando delle farse. Ma avviene anche il contrario: vale a dire alcune farse presentano caratteri affini alle moralità.

Nello *Sviato* ad es. verso la fine, tra il sensale Mico e il vecchio sconosciuto. che sopraggiunge a turbar gli intrighi di quello, avviene un diverbio che pare un vero e proprio contrasto tra il vizio e la virtù: se noi per un momento ci dimenticassimo che quelli che parlano sono due persone vere e reali, potremmo facilmente credere di assistere a una moralità: e in fatto nella stessa scena i due mutano aspetto e si rivelano l'uno per un angelo e l' altro per il demonio: vale a dire le personificazioni della virtù e del vizio. Parimenti nei *Malandrini* il Canovaio si trasforma in demonio, nel *Samaritano* un giovane in angelo (2).

---

(1) Assai sentenzioso e proverbioso è altresì il *Dialogo et atto scenico del Disprezzo dell' Amore e Beltà Terrena.* Non parliamo poi dello *Sviato*, del *Putto risuscitato* e va dicendo.

(2) *Lo Sviato* (V, 3); I *Malandrini* (III, 6); *Il Samaritano* (III, 8).

Queste trasformazioni a vista di alcuni personaggi sono dunque, chi ben le consideri, un altro anello di congiunzione tra la farsa e la moralità (1), nello stesso tempo che ci dimostrano chiaramente come nelle moralità fossero elementi veri e proprî non solo di dramma in generale, ma di dramma di carattere. In vero personificare il vizio e farlo vivere sulla scena sotto le spoglie di un canovaio e di un sensale, non è forse un vero e proprio elemento di dramma romantico?

E forse non a torto Le Petit de Iulleville raccosta, come altrove vedemmo, la commedia del Molière alla moralità: « La moralité du XV siècle est devenue la grande comèdie de caractère, la comédie classique par excellence, où le poète s' efforce d' encarner dans un personnage unique un type entier, un caractère universel (2).

---

(1) Ricordiamo anche quelle farse, come il *Putto risuscitato*, che hanno nel concetto dell'autore significato allegorico. Nell' ultima scena ad es. del *Putto ris.* l' Angelo custode in un lungo discorso spiega il significato allegorico del miracolo di Eliseo: il putto morto è l' anima caduta nel peccato, Ghiezi che non riuscì a risuscitarlo è la legge mosaica, Eliseo è il simbolo del Verbo eterno e le sette volte, che Eliseo si stende sul cadavere del giovinetto, sono i sette sacramenti.

(2) *Le Théâtre* ecc. chap. II p. 46; cfr. A. G. Schlegel *Lett. Dramm.* I, Lez. I p. 48 e G. F. Marmontel *Oeuvres complettes-Elémens de littérature* (Tom. VI pp. 142-43) Paris 1787.

Caratteri esteriori delle moralità. — Nel rispetto formale ed esteriore poi le moralità per nulla quasi differiscono dalle farse. Anch'esse hanno il loro bravo prologo; se non che, essendo l'opera di natura sua allegorica e morale, anche il prologo ha carattere simile e, in luogo di specificar personaggi e casi e intrichi e scene, si diffonde in illustrare concetti teorici e morali. Tale ad es. quello della *Dolcina*. Nel *Duello della Vita attiva e contemplativa* poi il prologo è detto addirittura da un personaggio simbolico, la Conversione, ed è ricco di imagini e di similitudini allegoriche e simboliche; se non che conchiude con la presentazione de' due primi personaggi che entrano in iscena: la *Vita attiva* e la *Vita Contemplativa*, il che ci ricorda chiaramente uno dei vezzi del prologo classico (1). Il prologo, a dir così, più teorico e astratto è quello dell'*Atto recitabile per alla Capannuccia*, che consiste in tre ottave sul Natale e sulla bontà di Dio.

Non parliamo poi dei prologhi di quelle favole, che stanno di mezzo tra le farse e le moralità, come lo *Sviato*, i *Malandrini* e va dicendo, i quali per nulla differiscono da quelli delle farse; ma, anche riguardando soltanto a quelli che più hanno carattere allegorico e morale, non possiamo non riconoscere che pur la loro presenza sola basta a farci

---

(1) Parimenti si dica del prologo al *Disprezzo dell'Amore e Beltà Terrena*.

palese una influenza innegabile così delle Sacre Rappresentazioni come delle farse sulle moralità e però un rapporto e un vincolo tra i vari generi.

Parlando delle farse abbiamo già notato (1) come non pochi dei modi propri delle commedie erudite esse ci presentino: ad es. l' uso del collegare una scena con l'altra, facendo dai personaggi già in dialogo annunciare i sopravvenienti. Ora, codesto vezzo riappare talvolta anche nelle moralità, che stiamo considerando.

Nella *Dolcina* ad es. Madre Natura e il Figliuolo annunziano la venuta in scena di tre donne, che sono poi la Virtù, la Tolleranza e l' Umiltà (2); nel *Duello della Vita attiva e contemplativa* il prologo preannunzia la venuta in iscena di « due bellissime donzelle » che sono appunto le due Vite; e più oltre, verso il mezzo del *Duello*, la Pace vede venire la Superbia, la Vanagloria e l' Ostinazione; in fine la Vanagloria avverte del sopraggiungere della Verginità; nel *Disprezzo dell' Amore e Beltà terrena* il prologo annuncia la venuta della Bellezza terrena e della Penitenza e nel corpo della moralità poi la Penitenza annuncia l' apparire del Divino Amo-

---

(1) Vedi Parte I *Le farse del C. e le leggi dello stil comico.*

(2) *La Dolcina* Sc. I-II; vedi anche Sc. IV-V.

re, l'Amor Divino a sua volta il sopravvenire dell' Angelo Custode e va dicendo.

Certo cotesto legame tra scena e scena è così naturale e logico che probabilmente l' Autore lo avrebbe usato anche senza il dettame delle leggi dello stil comico, ma non è arbitrario il supporre che l' autore di commedie erudite sia stato, nel fatto, indotto a ciò dal ricordo dell' uso classico (1).

Noi abbiamo parlato di collegamenti tra scene e scene; ma esistono vere scene nelle moralità? vale a dire, il succedersi dei personaggi importa tale distinzione che ne risulti chiaramente una divisione e un raggruppamento in parti di ogni moralità?

Anche sotto questo rispetto le opere cecchiane, che stiamo considerando, mostrano di avere più o meno risentito l' azione della commedia letteraria, pur senza perdere il proprio carattere semplice e primitivo: infatti alcune hanno o possono facilmente accogliere divisione di scene, in altre la partizione è appena accennata da qualche breve didascalia; in altre infine anche ogni didascalia manca e la divisione in iscene possiamo agevolmente aggiungerla noi senza che per altro in realtà ci sia. Nell' *Atto recitabile per alla Capan*-

(1) Per altro tali collegamenti sono nelle *moralità* assai meno numerosi che nelle farse e tanto meno poi che nelle commedie erudite.

nuccia ad es. tra il prologo e la Scena I è una didascalia abbastanza lunghetta: « Esca fuori la *Natura Umana* in abito vedovile, messa in mezzo dalla *Carità* e dalla *Pace* e dica in voce malinconica ». Parimente c' è una didascalia tra la I e la II scena quando sopraggiungono David, Salamone ed Isaia accompagnati dalle due Sibille (1). Cosí l' *Atto recitabile* si partisce chiaramente in due scene separate e distinte, precedute da un prologo.

Nel *Duello della Vita attiva e contemplativa* non c' è distinzione di scene, o meglio non è segnato nei codici il nome *scena*, ma è segnato il nome dei personaggi che sopravvengono, onde in realtà anche l' *Atto recitabile* può agevolmente esser partito in scene. Nel *Disprezzo dell' Amore e Beltà terrena* la partizione e il raggruppamento in iscene non è indicato nè da didascalie, nè da altro; soltanto si può argomentare fondandosi sulle indicazioni, che i personaggi usano dare annunciando quelli che sopravvengano.

Adunque sotto questo rispetto le moralità poco su, poco giù presentano gli stessi caratteri formali, che già rilevammo nelle farse, se pure un po' meno chiari e determinati. Nè dalle farse

---

(1) Ecco la didascalia: « Dichin li sottoscritti versi. Puossi fare David, che li canti sulla lira, se così piace ». Didascalie poi abbondano relativamente nelle farse-moralità; vedi ad es. *lo Sviato* (V, 3).

differiscono per ciò che riguarda la metrica, se non che nelle moralità più chiaramente si vedono le traccie dell' antica forma rimata teatrale. Il Prologo infatti della *Vita Attiva e Contemplativa* è in versi, in cui s' alternano gli endecassillabi e i settenari, con rime ad arbitrio, alle quali sono intercalati versi liberi da rima. È noto che il Cecchi ha introdotto nel dramma sacro il verso sciolto, dismettendo quasi interamente la terza e l' ottava rima; ora qui la rima appare ancora, vagante ed incerta fra versi che la rifiutano: sotto codesto aspetto le moralità sembran rappresentare un periodo di transizione (1).

Ma è a notarsi che soltanto nei prologhi le rime appaiono con una certa e regolare frequenza; nel corpo delle moralità predominano i versi sciolti piani o sdruccioli (2). E non ricorre quel fatto che già rilevammo nelle farse e altresì nelle commedie erudite: vale dire, il chiudersi di alcune scene con due endecassillabi a rima baciata. Certo nei *Malandrini* e nello *Sviato* le rime appaiono così frequenti che par quasi effetto di una regola (3), ma nè i *Malandrini* nè lo *Sviato* non

---

(1) Il prologo del *Disprezzo dell' Amore e Beltà Terrena* è in versi endecassillabi e settenari rimati variamente.

(2) Così nell'*Atto recitabile per alla Capannuccia*, nel *Duello della Vita Att. e Cont.*; nel *Disprezzo* ecc. ecc.

(3) Vedi atto II Sc. 4, 5, 6, 7 ecc. Così (I, 4) (II, 3). Cfr. pure lo *Sviato* (I, 3) (IV, 6, 8) e in fine alla farsa (V, 5) un sonetto intero, che è una preghiera a Maria.

sono, come vedemmo, vere moralità; nella *Dolcina* (Sc. V) per altro ne abbiamo un esempio chiaro, ma esso è forse l' unico che possiamo citare.

Appaiono invece la rime in quelle parti dell' opera che sono cantate. Nel *Duello della Vita attiva e contemplativa*, la Pace e le due Vite cantano due strofette di quinari ABABCC, di cui BB sdruccioli, chiuse ognuna da due settenari sdruccioli rimati *DD*. A questo canto sussegue un dialogo, che è interrotto dalla Superbia, dalla Vanagloria e dall' Ostinazione, le quali cantando (1) ripetono la prima strofa di quinari e settenari snelli ed eleganti più su veduta. Verso la fine dello *Sviato* poi la Verginità dice di udire una

nuova ed insolita armonia
al suon di sfere erranti . . . .

e segue in fatto un *Coro d' Angioli* di tre versi: due settenari e un endecassillabo, questo rimato col secondo settenario. Nell' *Atto recitabile per alla Capannuccia* abbiamo tre ottave, le quali, secondo la didascalia (2), possono essere dette o cantate da David; la Sibilla Cumana dice due stanze di canzone e un congedo sullo stesso argomento,

---

(1) Infatti esse dicono: « Deh con il nostro canto interrompiamo i lor discorsi »; e segue una didascalia: « Canzone cantate ».

(2) « Le Sibille dichino li sottoscritti versi. Puossi fare David che li canti su la lira, se così piace ».

Salomone tre strofe, che sono una specie di rispetto o di ballata con settenari interposti; la Sibilla Eritrea dice pure tre strofe di rispetto *ABABCC*, ma *BB* sono settenari; Isaia dice due ottave: tutti sull' argomento del Natale. La fine dell' atto è quasi tutta un canto, in cui s' alternano laudi e madrigali (1).

Questa introduzione del canto nelle moralità ricorda la Sacra Rappresentazione, la devozione, il dramma liturgico, onde si mostra ancora come veramente la moralità possa essere considerata come anello di passaggio tra il dramma sacro e quello profano.

Pertanto possiamo conchiudere che le moralità del Cecchi, pur non avendo perduto la loro natura primitiva, che le avvicina ai contrasti, hanno realmente subito l'azione della farsa letteraria e della Sacra Rappresentazione, o, a meglio dire, hanno come le farse e le Sacre Rappresentazioni subito una trasformazione letteraria. Ed era naturale che così avvenisse poichè il genere era venuto a mano di un autore erudito, tutto lui e Plauto e Terenzio. Una patina letteraria in questo modo dà a generi diversi e, talora, contrari, un aspetto unico e una sola fisonomia; an-

(1) La didascalia insegna; « Scoprasi la Capannuccia, e in cielo apparisca una musica d' Angioli, che cantino questa o una lauda simile ».

che la moralità, come la commedia popolare, subisce l'arte de' letterati; e forse in ciò è da vedersi una ragione del non essere tal genere venuto a maturità (1).

---

(1) P. VILLARI ne *Le Commedie di N. Machiavelli e i suoi tempi* Firenze, Le Monnier 1882 vol. III lib. II p. 109 e segg. opina parimente che per l' azione dell' arte dei letterati su quella del popolo la commedia popolare non sia potuta giungere a maturità.

FINE PARTE SECONDA.

PARTE III.

I tipi comici.

La farsa plebea, istrionica, volgare nel rinascimento si bipartisce e ne nasce da una parte la farsa letteraria, dall' altra la commedia dell'arte (1). Questa è lo svolgimento compiuto e intero dei caratteri schiettamente popolari del teatro di piazza; quella è invece l' assettamento letterario de' motivi e delle scene plebee; è insomma il teatro di piazza che subisce l' azione della commedia erudita e poco o molto le si adatta e le si acconcia. Abbiamo già notato in qual misura la farsa letteraria ad opera del Cecchi segua le leggi dello stil comico o se ne discosti: ora ci rimane da vedere come nello svolgimento e nell' atteggiamento de' personaggi, vale a dire dei tipi o forse dei caratteri, il comico nostro si

(1) Vedi illustrato quest' argomento nel mio *Profilo storico del teatro com. pop. nel sec. XV e XVI* (ed. cit.) pp. 23 e segg.

serbi fedele all'uso del teatro volgare o non piuttosto ai dettami di quello erudito.

Se non che ci converrà aver l'occhio, se del caso, anche alla commedia dell'arte, poichè è fuor di dubbio che l'origine comune dei due generi importa necessarie affinità e rassomiglianze. E troveremo infatti come, ben più che nelle commedie erudite del Cecchi, nelle sue farse abbondino i personaggi che non hanno alcuna corrispondenza con quelli della commedia latina, se pure hanno qualche evidente rapporto con la commedia italiana imitata, vale a dire personaggi che sono di fondo originale e, a così dir, verista, se bene siano esteriormente foggiati, almeno per certi rispetti, sul modello de' tipi eruditi. Molti sono oscillanti tra il vecchio e il nuovo; per altro troviamo qui in maggior grado di sviluppo quel senso di modernità, che già avemmo occasione di notare anche nelle commedie erudite del Nostro (1), senza che però l'autor delle farse troppo si differenzi dal comico erudito. E ciò è naturalissimo, poichè un uomo solo componeva e farse e commedie ed esso non poteva certo, come agevolmente possiamo noi moderni, porre differenze più o meno esatte e precise tra l'uno e l'altro genere, tanto più che l'uno d'essi era appena nato, anzi si può dir nato da lui.

---

(1) *Le commedie osservate di G. M. Cecchi* ecc. Parte II massime cap. II pp. 168 e segg.

Alcuni dei personaggi delle farse cecchiane poi hanno veri e propri aspetti di caratteri: vale a dire prendono quelle note personali, umane, mutabili e fisse ad un tempo, che distinguono il carattere dal tipo. Ciò dipende dalla maggior libertà di movimento, di invenzione e di rappresentazione che il comico sente di poter usare in questo genere derivato direttamente dal popolo, e però anche si deve a una più viva e chiara osservazione e riproduzione del vero. Insomma il comico nostro, sentendosi finalmente libero dall'incubo dell'imitazione classica, come nelle scene, così anche nei tipi, se pur segue le leggi dello stile comico, per altro non eccede in idolatrie come in alcune delle commedie erudite, ma più liberamente adopera e crea. Vediamo adunque i principali fra codesti tipi comici delle farse cecchiane (1).

Il servo. — Uno dei più notevoli è certamente quello del servo, poichè esso offre anche occasione di utili raffronti, quando si tenga avanti agli occhi il tipo tramandatoci dai comici latini. È fuor di dubbio che nel servo dei latini e in quello della società cinquecentesca ci è un fondo

---

(1) Potremmo forse anche qui, come già facemmo per i tipi comici delle commedie osservate del Cecchi, distinguere i tipi originali da quelli imitati; ma poichè nelle farse l'imitazione è assai meno generale ed evidente perchè meno voluta, così preferiamo trattarli tutti in una.

comune (1): il servo è servo si chiami esso Davus o Rondine, sia esso schiavo o famiglio; e però non è maraviglia se qualche aspetto comune abbia codesto tipo nelle farse cecchiane e nelle commedie osservate; a ciò si aggiunga poi che, come abbiam già ricordato, l' autor delle farse era pur lo stesso autore delle commedie osservate onde e' non poteva così sdoppiarsi da essere perfettamente originale in quelle, mentre era quasi interamente imitatore in queste. Ciò considerato, potremo più agevolmente notare quanto ci sia di nuovo e di originale anche in questi tipi comici, che, come il servo, hanno una loro tradizione classica ormai fissa e determinata.

Certamente in quelle farse cecchiane, che più ricordano le favole classiche, anche il tipo del servo appare più che nelle altre imitato o almen derivato dal corrispondente tipo delle favole latine (2); così ad es. nella *Romanesca* Anichino,

---

(1) Di ciò sembra dimenticarsi R. Bonghi quando nota che il servo nelle commedie cinquecentistiche è *tutta un' imitazione*, poichè gli schiavi delle famiglie latine e soprattutto delle greche « entravano coi lor padroni in relazioni affatto diverse da quelle in cui sono stati i servi liberi poi », il che è certamente vero, ma non in modo assoluto. (Vedi *Le nostre commedie del sec. XVI e un dramma francese del XIX* in *Nuova Antologia* dal 16 Genn. 1887). Ricorda ciò che abbiam detto sull' argomento trattando degli *Spiriti Satirici* (Parte II Cap. I).

(2) Vedi quanto sulla derivazione classica si è detto nella Parte I di questo lavoro.

servo di Claudio, assomiglia assai al servo latino per quanto il padrone lo tratti sin dal principio con affabilità, anzi con affetto diverso da quella spesso interessata e certo obbligata intimità, che i padroncini dei classici hanno coi loro servi. Vero è che Claudio *libera* Anichino, onde questi apparirebbe poi quasi come un liberto, il che presuppone la condizione di schiavo, ma anche, lasciando da parte che pur nel sec. XVI abbiamo non rari esempi di schiavitù, è da notarsi che e la bontà, con cui Claudio tratta Anichino così da giungere fino a baciarlo, e l'attaccamento che Anichino mostra per Claudio così da giungere a crucciarsi e addolorarsi gravemente per le difficoltà e le contrarietà del padrone, dànno ai rapporti tra i due personaggi un calore d'amicizia, che ripugna affatto alla relazione di servo a padrone qual'era presso i latini (1); noi pensiamo piuttosto a uno di que' nostri vecchi servi di casa, che in casa sono invecchiati e hanno verso i padroni vecchi devozione inalterabile e verso i padroni giovani un'autorità e una tenerezza quasi paterna (2).

Nella *Serpe* il servo Fora ricorda forse un poco più da vicino i servi de' latini, ma è una

---

(1) Forse i soli *Captivi* di Plauto possono far eccezione; ma, se ben si osserva, il servo è sempre servo nella commedia plautina; anche quando si sacrifica pel padrone, non sale al livello di amico.

(2) Vedi *La Romanesca* (I, 2) (II, 6) (III, 6, 10 e 11).

figura sbiadita, che conserva soltanto i caratteri fondamentali del tipo, i quali, come più sopra notammo, sono naturalmente comuni ai servi di tutti i tempi e di tutti i paesi (1). Un altro Fora appare nell'*Andazzo* e questo ricorda per il suo attaccamento e la sua devozione assai più l'Anichino della *Romanesca* che il suo omonimo della *Serpe*; in fatto quando il padroncino Emilio gli confida i suoi imbarazzi e le sue pene, esso gli si profferisce tutto e gli dichiara di non volere nè salario nè altro, ma soltanto stare con lui, dovesse vivere a pane e acqua (2); e questo è pure un carattere di novità di fronte a quegli schiavi de' latini, che in quasi tutte le commedie plautine e terenziane, se consentono ad aiutare e trar d'imbarazzo i padroncini, lo fanno nella speranza, e spesso previa la promessa, di averne guadagno o comunque qualche vantaggio. In verità quando verso la fine della farsa Emilio dice al fido servo:

> Fora, quand'io harò un pane e' fia
> mezzo tuo ch'io ho visto che tu sei
> un amico da farne capitale (3),

(1) Del resto qualche nota nuova ha anche il Fora, non foss' altro per certe frasi che l'A. gli pone in bocca: *Tenebrae factae sunt*! esclama egli ad es. scherzosamente nell'Atto III (Sc. XI) e certo i servi latini non potevano far questa citazione, che ricorre nell'*Evang. sec. Marcum* XV, 33; *sec. Mattheum* XXVII, 45; *sec. Lucam* XXIII, 44.

(2) *L'Andazzo* (I, 3). Vedi anche (II, 6).

(3) *L'Andazzo* (III, 2).

il lettore sente che il titolo d' amico il Fora se l'è davvero guadagnato, il che non si può dire in generale de' servi latini.

In quella vece nelle *Venture non aspettate*, commedia che anche per la condotta e per la forma esteriore più s' avvicina alle favole imitate, ci appaiono due servi, Giachera e Nozzo, i quali più che al bene del padrone tendono al proprio, anzi truffano e beffeggiano il padrone: non si può dire certamente che non ci fossero nel '500 esempi di cotali servi, come non si può dire che non ce ne siano oggi, ma è fuori di dubbio che essi ci ricordano chiaramente il tipo classico del servo furbo ed egoista (1).

Il servo Zaffino dell' *Amicizia* non offre nulla di notevole, chè anzi quel suo fare scherzoso e burlesco ci ricorda bene i servi latini; parimenti Fidenzio nel *Riscatto* narra una sua storiella a coprire certi imbrogli e scambi, in tutto degna de' suoi progenitori classici; nè altro ho da osservare su quelli delle restanti farse cecchiane (2).

---

(1) *Le Venture non aspettate* (I, 1 e 2) (II, 2) (V, 6) ecc. Un altro servo, il Rondine, che appare nelle *Venture*, ha pure molti caratteri simili a quelli dei servi latini.

(2) *Il Riscatto* (II, 4). Del resto servi sul tipo de' latini abbiamo anche in opere d' autori per nulla imitatori: vedi per es. nel *Saltuzza* di A. Calmo, massime (I, 3) e (V, 10 e 11). — Nell' *Acquisto di Giacobbe* (I, 1) il servo Siba e la serva Agar narrano gli antefatti dell' argomento, come spesso fanno i servi presso Plauto e Terenzio: Siba si mostra per

La serva. — Occorre invece dir qualche parola sulla serva, tipo che nelle commedie latine ha poca determinatezza e poca importanza e invece nelle farse cecchiane ha l' una e l'altra in grado notevole, come le ha nelle commedie osservate. In queste infatti già notammo la serva come tipo comico originale; nè Plauto, nè Terenzio in verità, se ne togli forse la Mysis dell' *Andria*, hanno il vero tipo della serva come noi l'intendiamo: « spesso appare nelle commedie latine l' *anus* oppure l' *ancilla* della meretrice, ma essa è talora una vera padrona come nelle *Bacchides*, tal altra una compagna della padrona, come nel *Truculentus* »; invece la Tessa della *Dote*, la Nuta della *Stiava*, la Brigida del *Donzello* sono figure tutte moderne (1).

Possiamo quindi argomentare agevolmente come agile e nuovo debba essere il tipo della serva nelle farse, dove il Comico procede di solito deliberatamente secondo il suo genio e non ha la mente all' imitazione delle commedie latine. Quella Crezia, che nella *Romanesca* si diletta con la fattoressa a parlar male delle monache, loro padrone,

---

altro affettuoso, onde è detto da Giacobbe « fuor della stampa ordinaria dei servi » (III, 5). Nello *Sviato* il ragazzo Trappolino così parla del servo: « Il gatto buono è quasi sempre ghiotto — e il pesce buono vuol esser sempre fresco — la carne frolla e il servitor tristo — a voler che sia buono » (III, 3).

(1) *Le comm. osserv. di G. M. Cecchi.* ecc. pp 175 e segg.

chiamandole tra l'altro usuraiacce « le maggiori che si trovino al mondo » e che più oltre, con quella linguaccia perfida, di cui essa stessa riconosce i danni e i mali effetti, inveisce contro le fanciulle

> nobili, ricche, sfaccendate e subite,
> che darebbon che fare ad un comune
> e stancherebbon dugento carrieri
> che elle ànno nel capo più girandole
> che maggio fiori e che settembre pampani (1),

la Crezia par proprio una di quelle nostre servette pettegole e infingarde, che sembrano non aver altro ufficio che quello di parlar male dei padroni e lamentarsi di tutte le incombenze che hanno a compiere. Ma convien riconoscere per la verità che anche oggi non son rare le serve buone ed affettuose, come non dovevano essere neppur nel cinquecento; ond'ecco nella *Serpe* la Tessa, che vedendo la sua padrona bistrattata e offesa dalla nuora vorrebbe andare senz'altro *alla ragione*, accada quel che può accadere, e più oltre al nipotino della sua padrona, in una scena graziosissima e tutta fresca di bella e fragrante ingenuità, raccomanda che si cansi, tornando a casa, dalle bestie che non gli diano calci, e che non si faccia alla sponda della fontana in piazza a vedere i pesciolini che non vi abbia a cadere,

---

(1) *La Romanesca* (I, 1 e 3) ecc. Cfr. la Delbora dell'*Acqua-Vino* (I, 4) (II, 2) ecc.

e infine inveisce contro la nuora della sua padrona per i mali trattamenti che usa verso la suocera e le augura la mala Pasqua, il morbo ecc. ecc. a quella

strega arrabbiata che la mangi il diavolo (1)

Nulla di più vivo, verisimile e vero; nulla di più originale o di meno imitato, così che talvolta pensiamo più che al tipo a un vero carattere. Nei *Malandrini* la serva è una buona donna, che in fondo ama la vita onesta e conosce quale sia il suo dovere, onde si rimane tutta scandalizzata dalle parole del canovaio che espone certe sue idee strane di socialismo e di paganesimo; ma in fin de' conti anch'essa è donna, e poveretta per giunta, onde non le dispiacerebbe che un po' di danaro passasse dalle tasche di chi ne ha molto nelle sue, che sempre ne han visto poco:

. . . . . . , ... che se pure
e' s'ha a rubare, io vo' rubar per me
a fare un po' di dote alla vecchiaia
per poter esser libera . . . .

In fine per altro quando avviene la catastrofe e il canovaio si trasforma in demonio, essa ne rimane così colpita che vuol farsi monaca (2); il

(1) *La Serpe* (I, 5 e 6) (II, 6 e 10) (III, 2 e 3). Anche nelle *Venture non aspettate* la serva Ciuta appare buona donna e affezionata a' padroni.
(2) *I Malandrini* (I, 4 e 5) (III, 7).

che è tutto umano e vero e proprio soprattutto di gente non molta elevata intellettualmente e semplice moralmente; vale a dire del popolo.

Ma ecco che nella *Dolcina* la serva è nientemeno che la protagonista e quella che dà il nome alla farsa: curiosa farsa, che è piuttosto, come già notammo, una moralità o almeno un anello di passaggio tra la farsa e la moralità. Il Comico, notando tra gli *Interlocutori* la Dolcina, la qualifica gravemente così; « Figurata per la fragilità umana » e in verità per qualche rispetto essa ben rappresenta questa sua parte, onde ad es. alla Madre Natura, la quale vuole che il giovinetto impari le scienze, essa ribatte che il fanciullino è troppo giovane e non deve intisichir sui libri, ma farsi grande e bello; e alla Tolleranza, che amorosamente la rimbrotta chiamandola « dolce fragilità umana » e citando Geremia, essa risponde allegramente ridendosi anche di Geremia e da ultimo eccita il fanciullo ad accogliere le offerte del Mondo, della Superbia e del parassito.

Se non che in generale occorre davvero una certa attenzione e un certo sforzo mentale per ricordarsi che la Dolcina ha un grave significato simbolico, chè in verità essa ci pare piuttosto una servetta vispa, allegra e bonacciona. La Virtù, la Tolleranza e l'Umiltà hanno solennemente intrattenuto il giovinetto sulle alte finalità della vita e l'Umiltà ha perfin citato S. Paolo

« quel santo vaso di elezione »; ma, appena la Dolcina è entrata in scena, addio solennità, addio star sui trampoli; con lei vi penetra un soffio di vita popolare, schietta e simpatica, onde la farsa ricorda sotto certo aspetto quelle egloghe, in cui tra Satiri e Ninfe s'intrufolan de' villani a turbarne la eletta e compassata conversazione (1).

In vero ciò che la Dolcina dice al fanciullo è ben tale da scandalizzare qualsiasi personaggio anche modestamente simbolico:

> O bambolino mio, ricciuto e bello,
> che veder ti poss' io signore e papa!
> E sei venuto tanto e tanto a piede,
> sei tu stracco? di 'l ver. Mostrami un po'
> se sei sudato: hai tu bisogno che io
> ti metta un fazzoletto giù pel collo?

E poi seguita con parole molto affettuose, ma nello stesso tempo assai realistiche e punto, punto simboliche. Anzi, nell' ultima scena della farsa, partiti tutti i personaggi, pare che la Dolcina si

(1) Il FLAMINI *Il Cinquecento* (Vallardi, Milano) pp. 309-310 le chiama « buccolico-rusticali ». I Rozzi di Siena anche di questo genere si piacquero; vedi ad es. il *Pelagrilli* dello STRAFALCIONE: il *Pan Dio de' Pastori* di P. A. DELLO STRICCA, la *Cinzia* di NICOLÒ ALTICOZZI ecc. (cfr. C. MAZZI *La congrega dei Rozzi* II, 114, 72, 92). IL GASPARY (op. cit. II, II, XXX, 27 — 6-7) avvicina a queste commedie rusticali le quattro *egloghe drammatiche* del Calmo: cfr. V. ROSSI *Le lettere del Calmo* cap. V pp. LXXXII-LXXXVIII.

tolga del tutto la giornea del simbolismo e si mostri in guarnellino e grembiule da servetta: se il fanciullo si fa prete, riflette essa, meno male, perchè avrà sempre una buona entratuccia e staranno bene la madre e anche lei; se si fa frate, e' lascierà lo stento a loro due perchè essa ha visto che gli sguazzan tutti, benchè non abbian nulla, perchè alla fine un Dio tel meriti paga ogni debito. E lei si farà monaca; ma, uh! Signore, quelle monache le son troppo sazievoli! E poi essa ha la pazienza in pelle in pelle. Ad ogni modo si propone d' andar in qualche monistero, ma giurar tutto fuori che obbedienza (1).

Così lo spirito comico dell' Autore prende del tutto il sopravvento e non è temerario pensare che anche le Reverende Madri, a cui è indirizzato il prologo, abbiano più volentieri ascoltato il ciaramellare allegro della serva Dolcina, che le untuose prediche della Virtù o dell' Umiltà.

Samia dell' *Amicizia* è il tipo delle serve brontolone e malcontente; ha indubbiamente caratteri che l' avvicinano ai servi classici, tanto che essa stessa si qualifica come schiava e lamenta che si vendano le creature proprio come pecore (2); se non che le sue querèle, pur ricordando molti passi

---

(1) *La Dolcina* Sc. III, IV e V.

(2) *L' Amicizia* (II, 1). Vedi ciò che s'è detto nella Parte I sugli schiavi e la schiavitù.

delle commedie latine (1), sono esposte in forma tutta nuova, popolare, toscana, che sta a provare sempre più quell' *infiorentinimento* de' motivi e de' tipi comici anche imitati, che già notammo nelle commedie osservate del Nostro (2).

Nella malora se comprano un bue (*i padroni*)
e' lo fan lavorare all' ore debite
e gli dànno riposo sin sul caldo
e poi la sera gli dànno che rodere
sin alla mangiatoia, se è un cavallo
lo striglian pure et ripuliscono e se lo fan
correre e' lo fan poi passeggiar tanto
che si raffreddi e gli allentan la cigna e
si gli caccian tra la sella e la pelle
pur la paglia e hanno cura che ecc. ecc.

e invece delle serve nessuno si cura se non per farle sudare, correre, crepare; le padrone poi son sempre alle calcagna « bestie rincrescevoli, che stanno in panciolle e comandano ». Samia conchiude col dire che non sa perchè le serve non s' appicchino piuttosto che far tal vita. Del resto anch' essa mostra poi sentimenti affettuosi per la padrona sua, il che è pure carattere comune a quasi tutti i servi latini (3).

---

(1) E' da notarsi che nelle commedie latine son piuttosto i servi che hanno lunghe lamentazioni del genere di quella della Samia.

(2) *Le Comm. osserv.* ecc. pp. 65, 130 e segg., 139 e altrove.

(3) *L'Amicizia* (II, 1, 2 e 3).

Nel *Riscatto* la serva Menna è invece tipo del tutto originale e moderno; anch' essa si scaglia contro i ricchi, massime contro le donne, e le padrone, ma è in lei tutta l' arguzia e la bonomia popolana, fatta di buon senso e di sapienza spicciola, e quanto ci rivela di sè stessa ci fa pensare davvero più a un carattere, a una serva nostra di famiglia borghese, che alle *ancillae* de' latini. Quel suo discorso poi tutto intricato di parentele e di successioni è un vero capolavoro: non son rare ancor oggi codeste serve che hanno a mente vita, morte e miracoli dei loro padroni, e conoscono a menadito le loro faccende anche più intime (1).

Nel *Samaritano* abbiamo una schiava, Marta, e una serva, che nulla presentano di notevole, se non che la prima parla un suo tedesco italianizzato, al quale abbiamo già accennato più addietro (2). Nello *Sviato* la Lucia e la Crezia son due pettegole toscane, che in una lingua freschissima e con forme di una vivezza mirabile si lamentano della loro condizione e s' inframmettono naturalmente in tutte le faccende delle loro padrone (3). Parimenti si dica per la Marta e la Tarsia della

---

(1) *Il Riscatto* (II, 1).

(2) Vedi ciò che se n' è detto nella Parte II Cap. I. — *Il Samaritano* (I, 3) (II, 1 e 2) (III, 4 e 5).

(3) *Lo Sviato* (I, 2) (II, 1) (III, 1) ecc.

Gruccia, con questo di più che la Marta si confessa francamente schiava (1).

Concludendo adunque questo rapido studio sui servi, possiamo notare che nelle farse il tipo prende aspetti assai più originali e moderni, di quello che non abbiamo pòtuto vedere nelle commedie osservate, per quanto qua e là anche nelle farse, e in alcune commedie morali, si senta il comico erudito, adoratore di Plauto e di Terenzio.

Il vecchio. — Il tipo del vecchio quale appare nelle farse cecchiane deriva invece chiaramente dalle commedie latine con qualche spunto per avventura tolto dalla novellistica.

Nell'*Andazzo* Lapo e Benozzo se ne vengono parlando di figliuoli e di dote, l'argomento preferito dei padri nelle commedie erudite del '500 (2), e l'A. pare lamentare che i tempi sian così mutati e le doti salgano tant'alto; per conto loro i vecchi mostrano di aver ancor essi qualche passioncella per le donne, massime per le mondane, dette argutamente « mogli del popolo ». Infatti Lapo s'acconta con la lena della signora Lavinia per mettersi nella buona grazia della padrona; come già Filippo nella *Stiava*, Lapo è il vecchio del

(1) *La Gruccia* (I, 1). Nulla di notevole nel *Putto risuscitato* e nell'*Acquisto di Giacobbe;* se non che in quest'ultima opera la schiava Marta parla quel gergo mezzo tedesco e mezzo italiano, che già vedemmo nel *Samaritano.*

(2) Vedi pel Cecchi la nostra op. cit. pp. 140 e segg.

sec. XVI, lascivo sì ma ipocrita e ritenuto per non dar troppo nell'occhio. Se non che la faccenda va a finir male ed ei ne tocca di quelle sane dal capitano Durante: vicende queste che ai vecchi in fregola toccano spesso nelle commedie erudite e nelle novelle del tempo (1).

Nelle *Venture non aspettate* i tre vecchi che ci appaiono non fanno anch'essi che rimpiangere i tempi andati, lamentarsi, massime Bartolo, dei figliuoli che sprecano, e procurare di dar loro moglie (2); nell'*Amicizia* il vecchio ha più che altro carattere di padre amoroso; nell'*Acqua-Vino* Matusalem ha un nome significativo, ma in fondo non è che un vero e proprio padron di casa; in generale adunque il tipo del vecchio non ha aspetti notevoli tali che lo distinguano da quello che già vedemmo nelle commedie osservate.

Il ragazzo — Il modello di questo tipo è certo nelle commedie latine e poco su, poco giù tutti i ragazzi delle favole italiane del sec. XVI ricordano il *puer* classico; ma il Cecchi, come già notammo per le commedie osservate (3), pone in bocca al piccolo personaggio la sua fresca arguzia fiorentina, dandogli aspetto nuovo ed originale.

---

(1) *L'Andazzo* (I, 1 e 2) (II, 5 e 8) (III, 1, 3, 4, 6 e segg.).

(2) *Le Venture non aspettate* (II, 11) (III, V e segg.). Così nello *Sviato* (I, 3) (II, 2) (IV, 2 e 3).

(3) Op. cit. Parte II Cap. I pp. 153 e segg. Per non ripeterci rimandiamo a queste pagine chi desiderasse più determinate notizie o il profilo del tipo.

Argutissimo è il Cornacchino della *Romanesca*, massime nel lamentare anch'egli, come i servi, le brighe dei poveri e nell'insolentire e pungere tutti; se non che è da osservarsi che in quella farsa il ragazzo è addetto alla persona d'un gentiluomo e non d'un soldato, come nelle favole osservate del Cecchi e in quasi tutte quelle del cinquecento (1).

Nella *Serpe* il Grillo è ragazzo addirittura di un famiglio d'altri, il Fora, onde appar chiaro che il carattere immanente di questo tipo è la linguaccia perfida, di cui è fornito e di cui fa larghissimo uso, ma il ragazzo ci può apparire tanto alle costole di un gentiluomo quanto a quelle di qualsiasi altro personaggio. Serio il ragazzo non è mai, a differenza del servo: si lamenta scherzando e scherzando morde; così il Grillo, mentre la serpe fatata fa veder le stelle al povero Fulvio, racconta scherzoso

> che quand'ella sentiva avere stretto
> tanto che Fulvio havessi fatto gli occhi
> come due palle lesine, e che 'l viso
> si cominciava a far pavonazziccio
> la poltrona s'allarga tanto che
> egli respira e ritorna; e tornato
> in sè, la torna a far la festa prima.

---

(1) *La Romanesca* (II, 1, 2 e 3) (III, 10 e 11). Nell'*Andazzo* per altro il Rondinino è addetto alla persona del Capitano Durante.

La buffoneria del Grillo arriva perfino a dare, come vedemmo, un potente pugno alla serva Tessa, ma glielo dà in un atto volgare di scherzo, allargando le braccia, onde e' conserva perfettamente il suo carattere (1).

Nell'*Amicizia* Pero è il ragazzo del medico Nicomaco, vale a dire è il suo tormento continuo, la mosca instancabile e inesorabile che lo punzecchia e lo morde e non lo lascia stare. Ma codesto prender in giro la pseudosapienza del dottore non sarebbe per sè più proprio del ragazzo che del servo, se non che Pero ha l' arguzia e la gaia sottile malizia che è tutta del ragazzo. Messer Nicomaco cerca di ricordarsi che visita ha da fare perchè spera di toccar mezzo fiorino, ma il ragazzo gli rammenta che l' ha toccato la visita precedente, onde stavolta faran passata, come talvolta egli, Pero, deve far passata del desinare perchè il Medico glielo nega; più oltre gli dà garbatamente della bestia, e da ultimo ha un curioso bisticcio di parole:

> La mula ha male, e 'l maestro la mostra
> e l' insegna co' sogni a far dieta
> e s'egli l'ha cara e non la cura
> e ne farà 'l bassotto una bassetta (2)

in cui è bravo chi ci capisce qualcosa.

---

(1) Nella *Serpe* il Grillo è quasi sempre in scena; vedi soprattutto (I, 3 e 4) (II, 2, 3, 8 e 11) (III, 3 e 7).

(2) *L' Amicizia* (I, 2 e 9) (II, 2 e 5) (III, 4, 5 e 6).

Anche nel *Riscatto* il ragazzo, Chiappolino, è addetto alla persona di un medico, M. Gherardo; e, come il suo collega Pero, punzecchia e morde il padrone, portando nella farsa un soffio di arguzia e un onda di brio; del resto non risparmia neppur gli altri, con cui s'imbatte, ma dà ad ognuno il suo con un' impertinenza così furbesca e birichina, che i lettori volentieri gli perdonano e lo trovano anzi, a suo modo, simpatico (1).

Nel *Samaritano* il Mosca non è ragazzo del medico, Matatia, ma pur trova modo di beffeggiarlo, sia facendo delle freddure sul nome di lui, che ha qualche parentela con *matto*, sia satireggiandone l'avidità di danaro. Il Medico poi ha a sua volta alle costole un altro ragazzo, il Nibbio, che morde la taccagneria del padrone e, imbattutosi nel collega Mosca, si sfoga con lui a dirne corna: i dialoghi dei due ragazzi sono tra i più vivi della farsa (2). Nello *Sviato* Trappolino è pure un birbo dalla linguaccia perfida e tagliente e tutti ne toccano, dal padrone alla serva: le sue opere e le sue parole ben rispondono del resto al suo nome (3).

Conserva adunque il tipo del ragazzo i caratteri fondamentali, che già in esso notammo nelle

(1) *Il Riscatto* (I, 1) (II, 1 e 8) (III, 10).

(2) *Il Samaritano* (I, 1) (II, 1, 2, 3, 4 e 5) (III, 1, 7 e 8).

(3) *Lo Sviato* (II, 3, 4 e 5) (IV, 7 e 8). Vedi ciò che più avanti si dice dei nomi.

commedie osservate, se non che nelle farse anche più chiaramente mostra e, a così dire, rappresenta in sulla scena quell' arguzia fiorentina e quella furberia ricca sempre di nuovi ripari e di nuove invenzioni, la quale, come già avemmo occasione d'osservare per le commedie imitate, atteggia e conforma assai modernamente e nuovamente il tipo rappresentato.

Il parassito. — È questo un tipo che per sè stesso mostra chiara la sua derivazione dai modelli classici latini; non già che nel sec. XVI mancassero, come non mancano neppure oggi, quelli che vivono alle spalle altrui, facendo l'adulatore e anche più bassi mestieri; ma per la stessa diversità degli usi e de' costumi, manca nel '500 una vera e propria classe di gente che stia a far corteggio a' signori con il solo nobile scopo di adulare e di ben pappare: o sono addirittura buffoni di corte, come il buon fra Mariano di Leon X, o sono parassiti e molte altre cose insieme: tartufi per esempio. Onde, come già notammo anche nelle commedie osservate (1), essendo di sua natura necessariamente questo un tipo imitato, ne deriva che ben pochi aspetti vivi e veri abbia come tale anche nelle farse cecchiane.

Se non che il comico in alcuna delle sue favole gli aggiunge qualche nota caratteristica pro-

---

(1) *Le Com. osserv.* ecc. cit. Parte II Cap. I pp. 162 e segg.

pria di altri tipi, p. es. del servo; talvolta ancora del tutto lo trasforma, onde di parassito non conserva che il nome, quando l' ha.

Nelle *Venture non aspettate* che non è una farsa, ma una commedia morale, il Rondine nell' elenco dei personaggi è detto *adulatore*, ma ci sembra più che altro accostarsi al tipo del parassito. Egli al suo primo presentarsi pare un poco dapprima moralizzare, ma tosto si rivela per quello che è:

> Io lessi, credo
> in un autore e se ben mi ricordo
> io stimo ch' e' sia quel che scrisse in versi
> la battaglia che fecion la Quaresima
> e Carneval (1); basta ch' e' dice e tiene
> che in ciel non ha a ir se non chi è stato
> di buona vita, e seguita dicendo
> che il buon vin fa buon sangue e che
> il buon sangue fa buona complessione
> la buona complessione fa il buon corpo (2);

più oltre la serva lo chiama « beveronaccio » e lo accusa non solo di aver mangiato cibo che non era per lui, ma di averne anche portato via; esso poi dice di sè stesso che è un uomo da bene e « dal mangiare in fuori » un fiorin d' oro; da ultimo racconta la sua abitudine, davvero signi-

(1) Vedi esposto il contrasto del Carnevale e Quaresima da F. Palermo in *Man Pal.* II, 418-20.

(2) Cfr. *La Dolcina* Sc. 4; e vedi anche nella *Santa Agnese* del Cecchi (IV, 5).

ficativa, di capitar sempre in casa degli amici in sull' ora del pranzo, per poter scroccare qualche invito a tavola (1), onde appare un vero e proprio parassito; in altri tratti invece assai tiene del tipo del servo e co' servi come servo si bisticcia, e, come servo, attende a preparare il desinare del padroncino, e si duole della mala sorte di questo, che è in balia di marioli e di cattiva gente: è, si può dire, un servo un po' più buono e goloso del solito (2).

Nell' *Amicizia* il tipo è più determinato e l' imitazione consiste più che altro nel nome, Formione, il quale ci ricorda il parassito famoso che dà il titolo a una commedia di Terenzio. Formione si presenta sin dalla prima scena narrando della sua vita di studente, poich' egli stato a studio in Grecia con un amico danaroso che lo aveva fatto cassiere e spenditor di casa. La mattina andavano alle lezioni e la sera dopo cena « a corpo pieno e capo caldo » disputavano su questo o quel dottore trovando certe interpretazioni e certi sensi nelle loro dottrine da disgradarne ogni dottor sottile; ma c' erà pena per chi volesse dire il suo parere senza che il bicchiere trabocoasse. Adunque è un parassito coi guanti e che sa il fatto suo; e non perde queste sue

(1) *Le Venture non aspettate* (I, 5) (II, 5) (III, 7) (V, 2 e 3).

(2) *Le Venture* ecc. (I, 4 e 5) (II, 2, 4, e 5) (III, 3 e 7) (V, 1 e 2). Cfr. l' Ergasylus dei *Captivi* di Plauto.

note caratteristiche sebbene talora paia un servo come tutti gli altri e tenga bordone alla serva Samia, che si lamenta dei padroni, e abbia sempre alle labbra per ogni occasione un proverbio popolare. In fatto egli spesso si ricorda di essere stato studente e di appartenere anche ora alla famiglia di Dionigi, onde talvolta ragiona sottilmente come un sofista o narra la vita ch' egli conduce a corte e i macabri scherzi del principe (1), il che non gli impedisce di accettar l' invito a pranzo dell' amico Cratero e di prender in gioco, come altrove vedemmo, le teorie pitagoriche :

> . . . . ancora
> ch' io sapessi et avessi un bullettino
> certo ch' uscendo l' anima di questo
> ell' avessi a tornar in altro corpo
> . . . . io per la mia parte voglio tanto
> bene e poi tanto a questo mio, ch' è
> così goffo e così grosso ch' io non lo
> baratterei col corpo della stella
> di Giove . . . .

Quel corpo goffo e grosso finisce di dipingerci il parassito e noi ce lo vediamo davanti barcollante per troppo adipe, con una luce di arguzia nel viso tondo e di ghiottoneria negli occhi un po' imbambolati (2).

(1) Abbiam già notato come il Cecchi ricordi qui il noto episodio della spada di Damocle.

(2) L' *Amicizia* (I, 1) (II, 1, 3 e 4) (III, 7). Cratero lo dice « più ghiotto che non un granchio lunatico » (I, 1) e poi « grasso e grosso » (II, 1).

Ma parassito vero e proprio dal principio alla fine della farsa è il Balena del *Riscatto*. Un bel momento egli appare brillo, se non fradicio, in scena e il suo inno al vino è un capolavoro: « oh che greco divino è quello, Sofronio. Io vi so dire che Bacco e Giove fecero a gara a chi lo pisciava migliore; vin del santo, una manna, un non so che, che non ha nome; bastavi che salta fuori del bicchiere, e si avventa agli occhi se tu lo guardi e mentre che tu dubiti che ti voglia mordere, egli ti bacia; e mentre che tu vuoi baciar lui, egli ti sdrucciola soave per la canna della gola, e va giù, ma il trafurello non è a fatica sullo stomaco, che tu lo senti, che ti tira alla testa un fendente che per vita di don Santi di Val di Godi (1) fenderebbe la testa a un cammello; un tantin di manna medica tutto, e ritorni come prima ». E più oltre torna a cantar le lodi del greco e, compiuto dal Vescovo Onorato il miracolo, egli non sa immaginare alcun miglior modo di esprimer la sua allegrezza che andando e invitando tutti a bere (2).

(1) L'Arlia (ediz. cit. p. 61) annota: « Nome inventato per burla ». Si potrebbe aggiungere: « Su modello boccaccesco ». Ricordiamo Bengodi, il cavallo di S. Cresci, Porcograsso e va dicendo.

(2) *Il Riscatto* (I, 5) (II, 3, 6, e 8) (III, 9). Il Balena stesso si qualifica parassito e dice che l'arte sua è la più bella e più antica che sia al mondo (II, 8). — Cfr. nel *Saltuzza* di A. Calmo che allegro tipo di parassito (I, 4) (II, 1) ecc.

Fratello carnale del Balena è lo Zatto dell' *Acqua-Vino*, « quel tripponaccio », come lo chiama il vecchio Matusalem. Ed egli di sè dice francamente che vende ciance a chi ben lo nutre e tra i ricchi è come la civetta tra i pettirossi, i quali le vanno intorno, ed essa facendo la matta li attira sui panioni dove è loro schiacciato il capo e la civetta se ne pasteggia. Esalta il vino come tutti i suoi colleghi e approfitta delle nozze per rimpinzarsi bene di capponi e certe altre cosette.

Assai sollazzevol uomo è il Bomba del *Samaritano* ma, non ostante apparisca con questo nome, ben poco ha del parassito. E' piuttosto un gaio compagnone, che ha una sua filosofia spicciola tutta popolare; la schiava Marta lo chiama « succia vino », ma in fin de' conti il buon uomo s'accontenta di esaltare i cibi e i vini dell'oste che lo tiene al suo servizio come richiamo dei passeggieri, e di pregustare certi dolci e intingoli, ch'ei pensa di guadagnarsi con un presente alla serva, la quale per di più glielo ruba di mano: troppo poco per un parassito. Del resto s'accorda coi servi e coi ragazzi nel far la satira del medico e nel dargli dell'asino; i forestieri affermano

che, se non altro, la cerozza lieta
del Bomba vale un mondo . . . .

Pare che l'autore abbia voluto farne piuttosto un

tipo di arguzia e di bonomia popolare: il Bomba infatti è tutto lui e novellette, proverbi, similitudini popolari; graziosissimo come vedemmo, è l'esempio, ch'ei cita a modello, di

quel debitore
che avendo pensato insino a mezza
notte com'egli aveva a fare e donde
cavare da pagare i creditori
nè avendo trovato il modo a farlo
diceva: I' vo' dormir, pensino adesso
i creditori insino a dì del modo
ch'essi posson tener per rimborsarsi (1).

Nella *Dolcina* appare la Carne in abito di parassito, e, come personificazione ch' ell' è, ben conserva il suo carattere:

Or dico chè quel testo là che dice
bene vivere et letari mi pare
scorretto et ch'egli qui secondo
il dottor Montefiasconi ha a dire
bene bibere et letari, perchè
il vino fa il buon sangue, il buon sangue
fa il buon corpo, il buon corpo ci fa
l'anima buona, come fa la buona
botte il buon vino e l'anima buona
se ne va in celi Celorum a predelloni
et aggio giò . . . . , . . . (2)

(1) *Il Samaritano* (I, 2 e 4) (II, 3) (III, 6, 7 e 8). — Nella *Gruccia* il parassito Divora non ha di notevole che il nome e qualche frase. — Nell' *Acquisto di Giacobbe* il cacciatore Iafet ha qualche aspetto di parassito.

(2) Scena IV.

Considerate nel loro insieme le farse del Cecchi non ci presentano tutte ben determinato e netto il tipo del parassito, ma piuttosto oscillante così da tenere or del servo, or del ragazzo, or più generalmente del popolano: il che può indicare l'azione del teatro popolare sui tipi derivati da quello erudito, nei quali si comincia così ad intravvedere qualche aspetto del carattere.

Il Medico. — Abbiamo già avuto occasione d'incontrare più d'una volta il medico in questo esame delle farse e commedie morali cecchiane: esso è uno dei tipi più cari al comico nostro, che già più volte l'introdusse anche nelle commedie osservate (1). E già in queste ne notammo i caratteri quasi assolutamente originali in confronto de' modelli latini, onde è naturale ch'esso nelle farse ci appaia tipo tutto nuovo e moderno. Come già nelle commedie, il parlare del medico è fiorito di parole latine, che qua e là fanno di sè bella mostra (2); così ad es. nella *Serpe*, dove se ne trovano due a consulto, che fanno le cerimonie a chi passa primo sulla porta di casa dell'ammalato che sta per dare gli ultimi tratti. Asini ed avidi: ecco le note caratteristiche dei medici

---

(1) Nella *Moglie*, nello *Spirito*, nelle *Pellegrine*, nell'*Ammalata*, nel *Medico* ecc. Cfr. *Le Comm. osserv.* ecc. Parte II, cap. II pp. 180 e segg.

(2) Anche il prete che appare nelle *Serpe* (II, 9 e 10) (III, 14) ha qualche parola latina.

secondo il Cecchi; e tali ce li presenta in tutte le sue favole. Che importa che il malato muoia? Profittando o no, dice maestro Piero, *venit argentum*; ma intanto il ragazzo Grillo li chiama ciurmadori e il buon Camillo s'indigna con loro, che abbandonano i malati proprio quando il bisogno è maggiore, non essendo capaci d'altro che di votar le borse (1). Parimenti si dica di M. Nicomaco nell'*Amicizia*, con questo di più che il ragazzo Pero lo fa arrapinare e lo insolentisce, ed egli ha talvolta nel vantar la sua perizia medica qualche cosa di gonfio e di vanaglorioso. Fa ridere persino i banchi, dice Pero; ed egli stesso definisce la scienza sua « un apporsi ».

> Tu debbi saper che l'arte nostra è uno
> apporsi . . . . quando ch'io entro
> in casa d'un malato e ch'io lo trovo
> peggiorato acciò che paia ch'io
> intenda la cagion di quel suo male
> vo' guardando per camera s'io veggo
> o scorze o torsi o cose simili e io
> dico: costui gli ha fatto un gran disordine,
> gli ha mangiato o frutta o carne o simili
> et delle dieci volte io m'apponevo,

e infatti più oltre racconta di aver domandato a un cliente moribondo se aveva mangiato del cavallo, perchè aveva trovato sotto il letto una sella. Evidentemente il Comico si diverte a lumeggiare

(1) *La Serpe* II, 4 e 12) (III, 4 e 5).

codesta curiosa figura di medico e a caricarne le tinte in senso burlesco e satirico, ponendolo per di più a tu per tu con un villano grosso e zotico, come il Ruspa, e affibbiandogli alle costole la linguaccia perfida di Pero (1).

Nel *Riscatto* messer Gherardo assomiglia assai a codesto Nicomaco e ha pure in Chiappolino il suo Pero (2), se non che qui il medico, trovandosi di fronte i miracoli di S. Onorato, ha qualche carattere, come a dire, di libero pensatore: in complesso, se il tipo del Dottore ricorda quello delle commedie osservate, esso è pur sempre originale e nuovo in confronto delle commedie latine.

Il Capitano. — Dei tipi che appaiono nelle farse cecchiane quello, che più chiaramente è derivato dai latini, è forse il capitano, il quale del resto appare soltanto nell'*Andazzo* (3), ma qui ha gran parte ed è utile rilevare come l'imitazione classica sia penetrata trionfalmente anche in un genere, di origine affatto popolare, come la farsa. Il Capitano Durante è infatti fedelmente ricalcato

---

(1) *L'Amicizia* (I, 2, 3, e 9) (II, 2 e 5) (III, 2, 6, 7 e 16).

(2) Il *Riscatto* (I, 1) (II, 8) (III, 6).

(3) Nei *Malandrini* appare pure un capitano, Malagigi, ma assai decaduto: esso è in realtà un capo banda di malandrini, al soldo di un signore, Teodoro; è una specie di Griso e non ha affatto il carattere tronfio e vanaglorioso dei Pyrgopolinices della commedia latina e della italiana imitata.

sullo Stratophanes plautino (1): anch'egli è ben cuculiato dalla cortigiana Lavinia, come quello dalla Phronesium, con la storiella di una finta gravidanza e di un finto parto, e il neonato, poichè è figlio di tanto uomo, opera presso Plauto e presso il Cecchi le stesse precoci prodezze. « Ubi natumst, narra l'ancilla Astaphium, machaeram et clipeum poscebat sibi » al che il capitano: « Meus est: scio iam de argumentis » (2): e parimenti lo Strafalcia nell' *Andazzo*:

sempre vorrebbe
coltella in mano e non si può tenere
rompe le fasce e le pezze ......

al che il capitano:

O guarda se costì si può star certo
che e' sia mio figliuol ....

e così proseguono ambedue alternando le proteste del loro sovrumano valore e le prove della loro pecoraggine; onde chiaro apparisce che il Capitano Durante non differisce affatto dai suoi colleghi in

---

(1) L'autore stesso ci avverte nel prologo di aver avuto sott' occhio il *Truculentus* di Plauto. Il titolo stesso poi della farsa pare tradurre l' « huius saecli - mores » dell' *argumentum* plautino.

(2) *Truculentus* (II, 6).

vanterie e ciucaggini, che già trovammo nelle commedie osservate (1).

Il villano e tipi affini. — Notevolissimo è nelle farse cecchiane il tipo del villano; ma è per altro a notarsi che il Cecchi non sa così svestirsi delle sue abitudini di comico erudito da introdurre il villano non già come frammesso, ma bensì come parte integrante dell' opera, il che ad esempio avviene in gran parte delle egloghe dei Rozzi (2). Quà è là accenna veramente anche il villano a intromettersi, a cosí dire, nella tela della favola, ma non riesce mai a prendervi un posto preponderante, e vi appare sempre piuttosto come personaggio aggiunto per ragione di piacevolezza o d' altro (3).

Nella *Serpe* Menico e Grillo non entrano se non per parlar male dei signori e dei medici; anzi uno d'essi ha con maestro Piero un dialogo curioso sulla malattia di sua moglie, per la quale il medico gli dà una buona ricetta:

---

(1) Op. cit. Parte II Cap. I pp. 155 e segg. *L' Andazzo* (II, 7, 8 e 9) (III, 4 e segg.). La cortigiana e la lena dell' *Andazzo* ricordano pure vivamente quelle corrispondenti del *Truculentus*.

(2) Vedi F. Flamini *Il Cinquecento* p. 309; C. Mazzi *La Congrega* vol. I p. 199; F. Palermo *Man. Pal.* II, 581 e segg.

(3) Notevole è che, imitando nell' *Andazzo* il *Truculentus* di Plauto, il Cecchi abbia escluso deliberatamente dalla tela il villano, che nella commedia plautina ha tanta parte: cfr. il prologo dell' *Andazzo*.

Recipe
legno santo di corniolo o di quercia
e fagli fregagion su per le spalle.

Ma con la tela della farsa i due villani non hanno che vedere; le scene in cui essi han parte, si posson dire veri e propri frammessi, i quali per altro vi portano una nota di vivezza tutta fresca e popolare: sono personaggi tolti dal vero, come i villani delle commedie osservate (1). E parimente dicasi di quelli che appaiono nell' *Acqua-Vino*. Nei *Malandrini* Menico e Barcaccio non entrano che in due scene; parlano, al solito, male dei padroni e non presentano nessun nuovo aspetto; forse sono un poco più furbi ed astuti, a quanto appare dalle loro parole, dei colleghi della *Serpe* (2). Nell' *Amicizia* il villano Ruspa se la prende col medico Nicomaco, ricordando vivamente il Menico della *Serpe*, se non che esce anche in un' invettiva contro i cittadini, che è un altro carattere generale proprio del tipo (3). Anche nel *Samaritano* appaiono brevemente due villani e anch' essi se la prendono col medico, di cui

(1) Vedi op. cit. Parte II cap. II pp. 183 e segg. — *La Serpe* (III, 1 segg.)

(2) *I Malandrini* (III, 4 e 5). Codesta furberia ed astuzia è uno dei caratteri, che più spesso ricorrono in generale nel tipo del villano: cfr. D. Merlini *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano* (Torino, Loescher 1894) pp. 4, 63 e segg, 126 ecc:

(3) *L' Amicizia* (III, 2 e segg.)

uno è dipendente, ma non hanno parte necessaria nella farsa (1).

Nell' *Acquisto di Giacobbe* la scena ha luogo da ultimo tra contadini e pastori, ma piuttosto che aver qui veri e propri tipi di villani, abbiamo un tentativo di descrizione e rappresentazione della vita campestre; ci sono dei cacciatori che parlan di caccia, dei pastori che cantano sulla cornamusa e suonano; uno forse, il Ciuspa, è brevemente disegnato poichè ha il carattere fondamentale di parlar male dei padroni; ma in generale, sotto il rispetto del tipo del villano, l' *Acquisto di Giacobbe* è più commedia d' *ambiente*, come si dice, che di tipi o, tanto meno, di carattere (2).

Nell' *Acqua-Vino* non solo i contadini suonano e cantano, ma appare altresì un tipo vivissimo di ragazzone di villa sempliciotto ed ingenuo: Giannino (3).

Altri personaggi appaiono nelle commedie cecchiane, che si possono aggruppare intorno al villano: lo zanaiuolo, ad esempio, il facchino, il vetturino, il ciurmadore, e va dicendo. Di questi alcuni hanno col villano somiglianza anche di aspetti esteriori; tutti poi, per essere presi dal popolino, imitati dal vero. Lo zanaiuolo conserva an-

---

(1) *Il Samaritano* (II, 6, 7 e 8).
(2) *L'Acquisto di Giacobbe* (II, 7) e *passim*.
(3) L'*Acqua-vino* (II, 7) (III, 3 e 12).

che il dialetto popolare, e ciò contribuisce a renderlo più vivo e vero e del tutto moderno (1); il facchino, se non usa parlando forme volgari speciali, ha per altro concetti, nella loro rudezza e talvolta virulenza, speciali e volgari davvero (2); il vetturino non ha nulla di notevole se non d' essere anch' esso un personaggio prettamente popolare e punto imitato (3); il ciurmadore, che sa incantare le serpi e non ha altro desiderio che di *toccar qualche danaio*, ci rivela un' altra parte della vita popolare del tempo (4); e con questi possiamo ricordare il ballerino e lo schermidore dello *Sviato*, il sarto della *Romanesca*, del quale già parlammo, e così via.

Il sensale e tipi minori. — In più favole appare il sensale; e anche nelle farse, come già notammo per le commedie osservate (5), pur non avendo niun riscontro nè presso Plauto, nè presso Terenzio, è un che di mezzo tra il *servus*, il *leno* e il *puer;* nelle *Venture non aspettate* aiuta e facilita le follie dei giovani pur di guadagnar un pò di senseria; nel *Riscatto* il Ciarpa non ha caratteri particolari e degni di nota; nello *Sviato*

(1) *La Serpe* (I, 4). Anche nelle commedie erudite, cfr. L'*ammalata* (IV, 4) e vedi nella nostra op. cit. pp. 199 e segg.

(2) *Le Venture non aspettate* (II, 6; IV, 9 e 10).

(3) *La Gruccia* (I, 5, II, 6 e 7; III, 3 e 8).

(4) *La Serpe* (II, 7; III, 5).

(5) Op. cit. pp. 182-183).

invece Mico usa a corrompere il giovine Lamberto un' arte veramente diabolica, e infatti da ultimo si rivela per un demonio: mistura adunque, come notammo, di farsa e di moralità (1).

Entrano poi nelle farse cecchiane gran folla di personaggi minori, che non possono dirsi nè tipi nè caratteri, perchè in verità non sono determinati in tutti i loro aspetti e hanno breve parte, ma giovano per altro a dar vita e movimento alle scene: così ad es. i mercanti, che nei *Malandrini*, mentre vengon parlando dei loro affari, son assaltati e derubati in iscena, e il mercante Elpino del *Riscatto*. Quelli e questo per altro hanno chiaro un carattere comune: quello d' aver una coscienza a tutta prova e con molto pelo. Quelli infatti finiscono per ammettere che o vendendo acqua per vino o falsificando la mercanzia in bottega sono tutti e due fior di birbanti; Valerio poi lo dichiara apertamente:

vadia poi
il mondo come vuole, io son disposto
la prima cosa far la roba, poi
a bell' agio farò la consciënza (2);

Elpino è addirittura un mercante di schiavi, che

(1) *Le Venture non asp.* (IV, 3); *Il Riscatto* (I, 3 e segg.) Lo *Sviato* (II, 3 e segg.). Ricorda che, come il sensale, anche il canovaio dei *Malandrini* (I, 4 e III, 6) si trasforma in demonio.

(2) *I Malandrini* (II, 2). Cfr. *La Dote* (IV, 7).

anche riscatta la sua mercè, purchè la paghino tanto; se no, la rivende. E a chi gli osserva che non è opera buona in coscienza che un cristiano compri cristiani, risponde:

> Io non ho studiato e me ne vo
> così come mi detta la natura
> e mi basta una buona coscienza
> così appannatotta e da mercanti
> un filo che si faccia un pannotto
> da farne tabarri, i quali regghino
> a una scossa d'acqua gagliarda,

anzi critica le buone opere del vescovo Onorato, perchè, secondo lui, potrebbe farle « con manco spesa e con minore scandalo » (1).

Il pedante non entra nelle farse cecchiane, come non entra nelle commedie: nello *Sviato* è accennato, ma non compare in scena. Il cortigiano appare nei *Malandrini* e nell'*Amicizia*, ma non ha caratteri notevoli nè qua, nè là; il prete entra nella *Serpe* e nella *Gruccia* e in quella ha carattere di buono, pio e generoso, in questa ricorda piuttosto per qualche rispetto il fra Timoteo della *Mandragola*; e via, via: nelle farse cecchiane appaiono becchini, re, balie, romiti, cuochi, paggi, notai, ladri, fattoresse, cassieri, monaci, giovani, vecchi, bambini, suocere, nuore, mogli, pa-

(1) *Il Riscatto* (I, 2 e 4). I due passi citati si possono, come si vede, con tutta agevolezza ridurre in versi: Cfr. Prefaz. di C. Arlia al *Riscatto* (ed. cit.) p. 11.

dri, amici, padroni, famigli italiani e tedeschi: tutta adunque la folla immensa e varia, che il Comico poteva incontrare all' ombra del Cupolone o derivare da' suoi ricordi letterari; notevoli tra essi la suocera e la nuora, che qualche cosa derivano dall' *Hecyra* di Terenzio, i giovani che ricordano gli *adulescentes* classici (1), e i famigli tedeschi che appaiono anche nella novellistica contemporanea e anteriore al Cecchi come quelli che eran tolti e imitati dal vero (2).

I NOMI. — Come gia facemmo per le commedie erudite (3), ci pare opportuno chiudere questa rapida rassegna dei tipi comici con qualche considerazione sui nomi dei personaggi. Uso antichissimo, massime nelle novelle e nelle commedie, è quello di scegliere nomi, che avessero qualche significato nascosto o palese, sempre rispondente alle qualità del personaggio nominato: Aristofane, Menandro, Plauto, Terenzio, il Boccaccio, i comici cinquecentisti s' attengono unanimamente a questo costume, e altrove ne abbiam parlato

(1) Non crediamo di doverci indugiare su questi tipi poichè nulla di nuovo potremmo aggiungere a quanto di essi dicemmo parlando dei tipi comici nelle comm. osservate, e intrattenendoci in questo stesso lavoro dell' imitazione classica.

(2) Quasi sempre sono beoni (il che s' accorda con quanto già notammo qui e altrove parlando della satira contro i tedeschi) e parlano un loro italiano barbaro, che già abbiamo avuto occasione di rilevare a suo luogo.

(3) Op. cit. pp. 188 e segg.

più a lungo; qui non ci resta se non a constatare che tal uso è seguito anche nelle farse e nelle commedie morali del Nostro.

Nella *Romanesca* Cornacchino e Parentraccola, come nel *Riscatto* Chiappollino e Ciarpa, se non hanno significato speciale, hanno o nel diminutivo o nel suono stesso del vocabolo un che di relativo alle loro qualità o almeno un che di furbo e di buffo; nelle *Venture non aspettate* il Rondine scherza addirittura sul suo nome, lamentandosi di dover diventar Rondine a suo dispetto (1); nei *Malandrini* i nomi di Gradasso e di Morgante sono evidentemente significativi e parimenti Cratero e Formione nell'*Amicizia*; nel *Rispetto* il sensale Ciarpa scherza sul nome del parassito Balena: « Oh tu baleni, Balena? » (2), come nel *Samaritano* il ragazzo Mosca scherza sul nome del medico Matatia e il parassito Bomba sul proprio...

> perchè qui si sta bene,
> non mi parto da Bomba e però sono
> chiamato il Bomba . . . . (3);

egualmente fa il Chima nello *Sviato*; di più quando esso presenta al giovine Lamberto il ragazzo Trappolino, Lamberto dichiara francamente che

(1) *Le Venture non aspettate* (V, 3).
(2) *Il Riscatto* (II, 2).
(3) *Il Samaritano* (I, 1 e III, 1) (I, 4). Appar chiaro che molti di questi nomi son veri e propri soprannomi.

tali nomi e soprannomi sono allusivi, e dice al ragazzo:

> Mi contenta
> il soprannome, ma vedi, non mi essere
> co' fatti trappolin . . . .

e poi:

> Questi
> soprannomi non sogliono ire a caso (1);

nella *Gruccia* i nomi Divora, Pallottola e Sguazza sono chiaramente allusivi; anzi di uno di essi, Sguazza, si dà la spiegazione da un altro personaggio.

Per questo rispetto adunque l'autore delle farse non si differenzia dall'autore delle commedie erudite; ma non si può tal fatto imputare ad imitazione supina, poichè troppo diffuso era il costume di usar nomi significativi; è un completa mento codesto dell'arte comica, che cerca di raggiungere il suo effetto anche con l'allusione implicita nei nomi. E in verità quei Chiappolini, quei Mosca, quei Divora, quei Balena, quegli Sguazza contribuiscono assai a rendere agili, varie e gaie le scene, tanto più che l'attenzione del lettore è su quei nomi richiamata da bisticci e

(1) *Lo Sviato* (I, 1 e II, 5). Cfr. per curiosità T. CAMPANELLA *La città del sole* (Bibl. diam. p. 46): « I nomi non s'impongono a caso, ma.... secondo le qualità individuali ».

scherzi, che i personaggi stessi delle farse vi ricaman sopra. Certo se non altro, per la loro rispondenza con le qualità della persona che li porta, essi concorrono a definire e determinare il tipo; anche oggi comici, drammaturghi, romanzieri e novellatori, massime se simbolisti, vanno amorosamente ricercando nomi adatti e talvolta allusivi: ricorda ad es. Ruggero Flamma, Andrea Sperelli, la Foscarina del d' Annunzio, e va dicendo (1).

In vero, poichè il nome rappresenta per convenzione la persona, è logico e naturale che altri cerchi di rappresentare con esso allusivamente anche le qualità e le note caratteristiche della persona stessa.

(1) Ricordiamo anche che il popolo ama codeste allusioni nei nomi e le ricerca acutamente in quelli de' suoi eroi: basti per tutti la curiosa etimologia ben nota del nome *Napoleone*.

CONCLUSIONE.

Giunti alla fine del nostro esame possiamo domandarci: Che è divenuta la farsa nelle mani del Cecchi? — Un che di mezzo tra la Sacra Rappresentazione e il teatro erudito, o meglio un genere nuovo che tiene dell'una e dell'altro con qualche prevalenza di elementi e caratteri popolareschi.

Dare assettamento letterario a un genere teatrale ancor quasi incomposto vuol dire farlo obbediente a certe norme e leggi determinate, dargli un organico interiore ordinamento, stabilirne la forma e la sostanza e il procedimento e la struttura. Dare un assettamento letterario alla farsa nella seconda metà del secolo XVI e ad opera di un autore erudito, quale il Cecchi, voleva dire accomodarla alle leggi dello stil comico, in quanto a condotta e forma esteriore, salvandone e conservandone, per quanto era possibile, i caratteri distintivi, vale a dire la semplicità dell'intrico, la popolaresca spontaneità dell'espressione, gli argomenti cari al gusto de' plebei spettatori.

E in questo modo infatti ha il Cecchi adoperato; se non che l'Autor nostro non era nè uno storico nè un critico del teatro e, come prima

guida nel lavoro, seguiva non concetti teorici, ma la sua natura, il suo genio e le sue abitudini intellettuali. Di qui i caratteri che le farse del Cecchi raccostano alle Sacre Rappresentazioni, di qui quelli che le avvicinano al teatro erudito, di qui in fine l' elemento volgare e popolare che, prevalendo, ne forma la nota distintiva. Di Sacre Rappresentazioni egli era fecondo autore e a un tempo riformatore; di commedie osservate ben ventuna aveva dato fuori; la natura stessa della farsa gli offriva l' elemento caratteristico del genere.

E sotto questo rispetto generale le commedie morali e le vere moralità non differiscono dalle farse: quelle più s' avvicinan nella condotta e nella forma alle commedie erudite, tenendo della farsa il concetto moralizzatore; queste s' accostano pei modi esteriori alla Sacra Rappresentazione conservando la natura simbolica e rappresentativa dei personaggi e rassomigliando alla farsa nel concetto morale.

Artisticamente parlando adunque la farsa, diventando letteraria, ha progredito e guadagnato; ma poichè, per prender forma d' arte essa ha dovuto accomodarsi ai modi di generi già determinati e maturi, ha perduto per questo stesso fatto parte della sua originalità ed è venuta ad acquistare quasi improvvisamente anch' essa una precoce maturità, che ne ha poi determinata la decadenza.

FINE.

INDICE